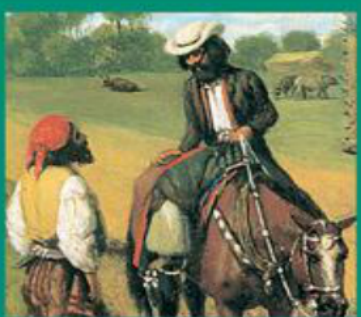
HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA

dirigida por NOÉ JITRIK



La lucha de los lenguajes

director del volumen: JULIO SCHVARTZMAN

EMECÉ EDITORES

Historia crítica de la literatura argentina

Historia crítica de la literatura argentina

director de la obra:
NOÉ JITRIK

VOLUMEN 2
La lucha de los lenguajes

director del volumen
JULIO SCHVARTZMAN

Índice de contenido

Portadilla

Legales

Introducción: La lucha de los lenguajes *por Julio Schvartzman*

Voces, guerras, escenarios
- La guerra gauchipolítica *por Nicolás Lucero*
- Ascasubi y el mal argentino *por Pablo Ansolabehere*
- La vida color *rosao*. El *Fausto* de Estanislao del Campo *por Claudia A. Román*

Emergencias
- En la orilla de enfrente. *Amalia por Sandra Gasparini*
- El gauchesco como arte bufo *por Leónidas Lamborghini*
- La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina *por Jorge Monteleone*
- La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez *por Adriana Amante*

Una pena estrordinaria
- Cómo se escribió el *Martín Fierro por Élida Lois*
- Las letras del *Martín Fierro por Julio Schvartzman*
- El libro y el rancho. Lecturas del Martín Fierro *por Raúl Dorra*

Textos e instituciones
- Juan Bautista Alberdi: Nación y razón *por Adriana Rodríguez Pérsico*
- "Aquí nadie vive de las bellas letras" Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional *por Jorge Myers*
- Propiedad, mujeres y ficciones. El código civil *por Juan Carlos Balerdi*
- Crónica de un genocidio: Últimas instantáneas de la frontera *por Jens Andermann*
- Política editorial y géneros en el debate de la historia. Mitre y López *por Roberto Madero*

Modernidades
- Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización

nacional *por Alejandra Laera*

La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885) *por Claudia A. Román*

Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas *por Claudia A. Román*

Correspondencias

Género epistolar y política durante el rosismo *por Adriana Amante*

Los relatos de viajeros *por Claudia Torre*

Figuras

Mansilla, la aventura del relato *por Cristina Iglesia*

Memoria voluntaria, novela involuntaria. Las memorias póstumas del general Paz *por Martín Kohan*

Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti *por Graciela Batticuore*

Epílogo *por Noé Jitrik*

Nómina de autores

DIRECTOR DE PROYECTO
Alejandro Horowicz

DIRECTORES DE VOLUMEN

Susana Cella
Elsa Drucaroff
Roberto Ferro
María Teresa Gramuglio
Cristina Iglesia
Celina Manzoni
Jorge Monteleone
Ricardo Piglia
Alfredo Rubione
Sylvia Saítta
Julio Schvartzman
Susana Zanetti

Jitrik, Noé
Historia crítica de la literatura argentina 2 : la lucha de los lenguajes / Noé Jitrik. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Emecé Editores, 2022.
Libro digital, EPUB - (Ensayo) Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-04-4173-5
1. Crítica de la Literatura Argentina. I. El Jaber, Loreley. II. Título.
CDD 860.9982

© 2003, Noé Jitrik
© 2003, Julio Schvartzman

Diseño de cubierta:
Departamento de Arte de Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.

Todos los derechos reservados © 2003, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Emecé®
Independencia 1682 (1100) C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

Primera edición en formato digital: septiembre de 2022

Digitalización: Proyecto451

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

ISBN edición digital (ePub): 978-950-04-4173-5

INTRODUCCIÓN

LA LUCHA DE LOS LENGUAJES
por Julio Schvartzman

Cuando, en 1870, Juan María Gutiérrez concreta la decisión de dar a conocer el manuscrito de "El matadero" de Esteban Echeverría, transmite en la nota introductoria una experiencia única, en la que la lectura quiere conservar aún las vibraciones emocionales de la escritura original, en vías de perderse para siempre en el proceso de su edición. Al reparar en la imperfección del trazo que torna casi ilegibles las palabras, el crítico conjetura el temblor de la mano de Echeverría y lo atribuye, más que al miedo, a la ira.

La atribución, a partir de esa huella ológrafa, apuesta a encadenar la posteridad de la primera gran ficción argentina al compromiso pasional del autor con la peripecia de su desdichado personaje: el unitario al que, en un experimento cruel puesto al servicio de mostrar los horrores del rosismo, Echeverría no vacila en mandar al matadero.

Capitalizando el terreno ganado por la historia de las lecturas de ese relato ejemplar, podríamos reconocer, sin embargo, en aquel temblor, una fuente del todo separada del destino dirigido del unitario, recuperando para el estremecimiento echeverriano la vertiginosa lucidez de un alumbramiento literario mucho más disruptivo que el de *La cautiva*, y por eso menos concebible en términos de expectativas de publicación inmediata. Por primera vez, las palabras bajas del cuerpo social —y de la violencia sobre el cuerpo— se hacen un lugar en la literatura argentina, pero es tan brusca esa entrada que permanecerá, por mucho tiempo, en una latencia clandestina. (1)

Un siglo después, en "El milagro secreto" (1943, en *Ficciones*, 1944), Jorge Luis Borges juega con la idea de un poema perfecto, culminado en el limbo creador de un año subjetivo cuya duración real apenas supera una fracción de segundo: la que media, en el

fusilamiento de su autor, entre la orden de fuego y su ejecución. No habrá ulterioridad alguna para el poema. Sin lector que lo consuma —su lectura única es la de las marchas y contramarchas de su escritura—, se consume a sí mismo en el circuito cerrado de su creación, gestada en un nicho imposible sustraído —merced a una gracia— de la temporalidad exterior.

"El matadero" tuvo, durante tres décadas, un destino similar que pudo ser definitivo, de no haber mediado la intervención del albacea literario del autor, quien lo reintrodujo tardíamente (¿o todavía antes de tiempo?) en la corriente de la literatura argentina. A menos que, siguiendo una deslumbrante hipótesis de Adolfo Prieto, sospechemos la incidencia de la lectura de "El matadero" en las entrelíneas de una carta íntima de Juan María Gutiérrez a Juan Bautista Alberdi. Cuando en esa correspondencia de agosto de 1845 un vergonzante Gutiérrez confiesa a su amigo que acaba de elogiar el *Facundo* en la prensa antes de leerlo y expresa su temor sobre la repercusión nociva que tendrá la profusión de sangre de la obra de Sarmiento, Prieto quiere imaginar que el crítico tiene en mente el manuscrito de Echeverría, y que desplaza hacia el recientemente editado libro de Sarmiento su rechazo por la violencia del texto inédito, para el cual habrá de pedir condescendencia a los lectores un cuarto de siglo después, en la hora de su publicación. (2)

Así, pues, llevados por esa línea de asociaciones, podríamos suponer que antes aun de publicarse, "El matadero" habría incidido en la serie de lecturas del *Facundo* y, por esa vía, en las formas de leer y de escribir la literatura argentina del siglo XIX.

Nos hemos preguntado si 1870 eran tiempos tardíos o tempranos para la aparición de "El matadero". En otras palabras, ¿cuál sería el eje de sus simultaneidades y, en rigor, el de cualquier obra? ¿Cuál su contemporaneidad? ¿Las líneas históricas, retóricas y pulsionales que convergen en su escritura? Entonces habrá que alinear "El matadero" —paradójicamente— no muy lejos de las piezas del gacetero rosista Luis Pérez, que integran una divergente constelación política y cultural, y al lado de "La refalosa" de Ascasubi, con la que tiene muchos elementos en común, aunque pertenezcan a divergentes constelaciones poéticas. ¿O bien el relato de Echeverría sería contemporáneo de la trama fáctica que induce su publicación y la recepción inmediata, a partir de la condescendiente presentación de Gutiérrez? ¿No será que lo que define mejor esa fecha flotante es el

surgimiento de las condiciones de su legibilidad, en el último tercio del siglo XX, cuando David Viñas dispara provocativamente que aquella "metáfora mayor de la violación" es el punto de arranque de la literatura argentina, o cuando Ricardo Piglia sugiere que, invirtiendo la fórmula del comienzo del *Facundo*, el relato de Echeverría recurre a la pura ficción para narrar al otro, al bárbaro? (3)

Los estudios que rastrean este tipo de problemas no son, pese al desdén de Borges, "mera" historia de la literatura, disciplina que, desde esa perspectiva, deviene administrativa, tediosa y opuesta al libre fluir de la literatura. Una historia crítica de la literatura interroga las secuencias, la cronología, los linajes, las genealogías. Sospecha de las naturalizaciones y de las tablas que proponen equivalencias unívocas y sucesiones lineales de movimientos y generaciones, pero no construye su objeto sobre la base de la suspicacia y el desenmascaramiento de aquello que la literatura ocultaría. No: una historia crítica, para ser tal, debe poner en cuestión, ante todo, sus propios instrumentos y sus operaciones de lectura. Si pretendiera de(s)velar la presunta alucinación de los textos, no haría más que alucinarse a sí misma en su función controladora y estatal.

Este segundo volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* se ocupa de procesos que se desarrollan, básicamente, después de la breve pero precursora institución del Salón literario de 1837, y antes de la serie de fenómenos ligados a la producción intelectual de la llamada generación del 80. Como su objeto es proteico e inestable, no puede agotarse en el marco de esas fechas, y retrocede y salta hacia adelante en busca de continuidades y explicaciones.

En ese período, la formulación de una teoría de la literatura nacional permanece escindida, largo tiempo, de sus ensayos prácticos, incluso si los mismos individuos son agentes de una y otros. En sus años iniciales, el sueño romántico de un proyecto de país y su cultura es concebido en la vorágine de la guerra civil, de los programas apremiantes y de los exilios forzados —a tal punto, que los epistolarios parecen por momentos la única forma posible de reconstruir una patria perdida—; cuando el período está por concluir, en las vísperas de la unidad nacional, del Estado central y del torrente modernizador, advertimos que no sólo el sueño ya es otro: también lo son la vigilia que le sucede y hasta sus soñadores.

Los límites de las literaturas nacionales son imprecisos, porque las tramas de lecturas y escrituras se desentienden del mapa físico y del

mapa político (aun cuando, a veces, intenten dibujarlos o interpretarlos). Los viajeros que recorrían lugares "nuevos", o que introducían la novedad a fuerza de perspectiva —parte de una expansión que se entiende en un marco mucho más amplio que el local y cuya última instancia es la conformación de un mercado mundial— contribuyeron a producir, notablemente, una territorialización cultural, filtrando la propia mirada nativa. Ezequiel Martínez Estrada consideraba que los libros de los viajeros ingleses integraban, con los de William Henry Hudson y el *Martín Fierro*, una parte decisiva de nuestra literatura del siglo XIX. La línea del viaje describe un arco que va de lo estético a lo económico y que, extremado, lleva a confluir, hacia el 80 y después, en una "resolución" de las fronteras nacionales a través de una política de exterminio.

También son vagos los límites del objeto literario, que se deja leer donde menos se lo esperaba, o ligado a prácticas y a medios aparentemente concebidos para otros fines. El fundamental capítulo final que dedica Ricardo Rojas a las empresas periodísticas, en su *Historia de la literatura argentina*, al reconocer que por la prensa había pasado la corriente principal de esa literatura, resulta un punto de partida excepcional, y el único reproche que a ese respecto podría hacérsele al fundador de ese campo de estudios es no haber sido consecuente con su propia lucidez. Una parte fundamental de nuestra literatura ha sido modelada por la evolución de la prensa periódica —desde su ritmo a sus modalidades gráficas, desde la interrelación de sus secciones hasta su circuito de distribución, pasando por los avances tecnológicos de la impresión, el crecimiento del publico lector y las figuras legales que definen las formas de propiedad intelectual y la responsabilidad jurídica sobre las afirmaciones que tejen la densa red de la esfera pública. Pero si esa comprobación es cierta, sólo lo es en el juego de interrelaciones en el cual la literatura devuelve a la prensa un lenguaje, un estilo y una creatividad sin los cuales sería impensable su desarrollo. En este sentido, las cuestiones de la edición (y sus opciones: hoja suelta, periódico, folleto, libro) no son para nada secundarias en la conformación de los textos, y hoy puede revisarse la historia de nuestra literatura desde la óptica de esta problemática, que arroja nueva luz sobre obras aparentemente cerradas en el formato de su encuadernación. El armado o la compaginación de textos narrativos no son ajenos a estos avatares, que iluminan desde otro ángulo una polémica tan decisiva como la que enfrentó a Bartolomé Mitre y a

Vicente Fidel López sobre los métodos y las fuentes del trabajo historiográfico.

Análogamente, la manera en que, al determinar las formas de propiedad, consagrar los vínculos familiares y singularizar "casos" que podrían vulnerar normas de una y otros, la sociedad imagina ciertas figuras centrales que pautarán vidas y comportamientos, tiene mucha relación con otras figuras: las que los géneros literarios habrían ensayado aparentemente al margen de tales determinaciones.

Por eso, esta historia se hace cargo de las ficciones jurídicas que pueden leerse en el Código Civil. Y por eso, también, al intentar dar cuenta de tan intrincadas urdimbres, debe recurrir a formas que van desde el ensayo y el artículo monográfico hasta lo que uno de los trabajos designa como fábula crítica. La historia, se ha dicho, es una forma de la prosopopeya.

En ocasiones, la panorámica sobre géneros (las dificultades para la consolidación de la novela, los originales caminos que conducen a la afirmación de un sujeto lírico, las peculiares relaciones entre la novela histórica y el discurso historiográfico) deja lugar a acercamientos que tienen por objeto una sola obra (como la *Amalia* de Mármol o las *Memorias* de Paz) por razones que escapan de valoraciones canonizadoras; se trata, más bien, de verificar cómo en un texto converge un haz de problemas; cómo, por caso, la novela de Mármol debe ficcionalizar un pasado inmediato que es presente a la vez, como si fuera un pasado remoto, con lo que diseña la lectura futura; de qué modo el general memorialista sólo puede reconstruir su subjetividad desde la lógica de la guerra. Como mirada crítica alternativa, otras veces la lente sigue la trayectoria de un autor, y tampoco aquí el propósito es determinar preeminencias ni predilecciones. En Alberdi, por ejemplo, puede verse cómo una suerte de sacerdocio republicano lleva a engendrar —nada menos— la lengua de la ley, sin que el propio autor haya podido hablarla en su tierra. En cuanto a Juana Manuela Gorriti, resulta notable que su inscripción sesgada en la cultura nacional le haya permitido concebir ficciones en las que se quiebra definitivamente la endogamia política de los amantes, tal como había sido instituida con rigidez por *Amalia*, al tiempo que ese quiebre aparece ligado con una inflexión femenina para la noción de autoría. Por último, seguir la trayectoria de Juan María Gutiérrez, nuestro primer crítico literario, ayuda a entender cómo la constitución de un campo relativamente autónomo exigió la decisión y el

compromiso individual, tenaz y solitario de consagrarse a una parte del trabajo social que aún no estaba diferenciada de otras, y en esa decisión ayudar a la determinación de la diferencia como especificidad y especialización.

Desde otras disciplinas —que, sin embargo, han debido pasar inexcusablemente por un corpus muy similar al de la crítica literaria— se han acuñado categorías e interpretaciones del devenir social que asignan a obras y procesos complejos un principio de inteligibilidad. Así, la sociología de la cultura permite pensar cómo se va conformando lenta y trabajosamente, a lo largo del período aquí estudiado, un pasaje de la heteronomía a la autonomía; cómo se va perfilando la profesionalización de los escritores; cómo se va constituyendo un mercado de bienes simbólicos y cómo se conforma un público lector. Ahora bien, si por un lado estos desplazamientos y evoluciones se consolidarán en la etapa siguiente, por otro habría que decir que la literatura no es el objeto que transita con mansedumbre por el cauce establecido por aquellos procesos, sino parte fundamental de la tarea que ha abierto el cauce. Y no se llegará a intuir la multiplicidad de la construcción de sentidos si no se percibe el movimiento y la interlocución de los distintos ámbitos.

Los trabajos aquí reunidos cuentan una historia de conformación de identidades imaginadas y provisorias a través del lenguaje. La opción de tonos, giros y lectos fue capital en esa historia. Conformó y dividió bandos de otra manera que la que determinaron, por ejemplo, las opciones políticas más visibles. Cuando Echeverría adjetiva: "El desierto *inconmensurable, abierto* y misterioso a sus pies *se extiende,* triste el semblante, *solitario y taciturno* como el mar…"; cuando Sarmiento dramatiza: "¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver… no ver nada […]?"; cuando Del Campo imita y abrevia: "¿Sabe que es linda la mar?", nos encontramos con decisiones discursivas que tienen que ver con una lucha de lenguajes, más allá, incluso, de la posición personal e idiosincrásica de cada uno de los autores.

Hace treinta años, en una intervención tal vez excesivamente fechada, Roland Barthes postuló que, desde la economía hasta la neurosis, la sociedad elabora el lenguaje como un campo de batalla, y que esa batalla enfrenta sociolectos, en una guerra cuyo telón de fondo aparente es la comunicación que proporcionaría el idioma

nacional.

Aunque el escritor francés alertaba sobre el error de hacer equivalencias entre sociolectos y clases sociales, haciendo notar los deslizamientos y mediaciones entre unos y otras, básicamente proponía una ya célebre diferencia entre discursos o lenguajes encráticos (relacionados con el poder: la cultura de masas, la opinión común o doxa) y discursos acráticos, construidos sobre un pensamiento, no sobre una ideología. Marxismo, psicoanálisis y, en parte, estructuralismo, valían como ejemplos de discursos acráticos. De esa guerra se salía por la escritura (o por el Texto, así, con mayúscula), capaz de mezclar las hablas y llegar a una heterología del saber. No era tanto una descripción como un programa. (4)

Respecto de nuestro objeto, podría decirse que los textos no son ni la manifestación pasiva de los bandos de un enfrentamiento que se ha gestado en otros campos, ni una vía para salir utópicamente de ellos. En su escritura y en su lectura, han definido un nuevo campo de tensiones, irreductible a otros, y ésa ha sido su batalla.

Una de las formas en que se ejerce la crítica y la autocrítica sobre la escritura es la que produce versión sobre versión, como capas textuales en lo que, más primitiva y reductoramente, algunos llaman corrección. Palabra problemática y dual, porque arriesga, en el borde de la crítica, algo del orden de la censura. Este volumen podría ser un ejemplo de esas tensiones: entre los trabajos que lo componen, entre las versiones de un mismo trabajo, en la relación entre las propuestas de los autores y los directores (de la obra, del volumen) y de los directores entre sí. Esto viene a cuenta porque, unas líneas más arriba, se dijo, a propósito de la intervención de Barthes, que era “tal vez excesivamente fechada”. Hubiera sido preferible omitir esa referencia o, en todo caso, tacharla: ¿quién está a salvo de sus fechas o por qué, al fin y al cabo, intentar trascenderlas desde una patética pretensión de eternidad? Al conservarla, hemos decidido dejar la crisis a la vista; exhibir la distancia que nos separa de aquel texto, reconociendo a la vez el valor de sus resonancias; poner de manifiesto, por último, la soberbia a que habitualmente induce la función crítica, su prerrogativa de presente que se quiere absoluto y que resulta irrisoriamente fugaz.

Una última aclaración concierne al tipo de cortes y divisiones que introduce la obra total. Si hubiera que pronunciar un nombre que fuera la cifra de este período, ese nombre sería, sin duda, el de

Sarmiento. La organización de la *Historia crítica de la literatura argentina* le asigna, al autor de *Facundo*, *Viajes* y *Recuerdos de provincia* un volumen aparte, el cuarto. De ahí la circunstancia contradictoria de que a Sarmiento no le corresponda, en *La lucha de los lenguajes*, un capítulo especial. La omisión no hace más que reforzar el efecto de su fortísima marca: de todos los trabajos aquí recopilados, sólo dos no mencionan a Sarmiento explícitamente, aunque, por supuesto, lo suponen. Basta consultar el índice onomástico para comprobar el peso de ese nombre en esta historia.

Las tradiciones, es sabido, se construyen retrospectivamente. Sus héroes suelen ser inocentes y sus profetas, involuntarios. Las secuencias, tal como las arma, después, la historia literaria, habían sido, en su momento, gemidos, balbuceos, o bien intentos y logros en una dirección muy distinta de la reconstruida desde el futuro. La orgía ranquel que narra perturbadoramente Mansilla nada tiene que ver con la que condena Echeverría, y sin embargo, el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* no puede dejar de citar *La cautiva*, tomándola como punto de partida. El gauchesco Hernández filia su poema en el *Celiar* del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, cuya poética guarda escasa o nula relación con el *Martín Fierro*, y riñe en el prólogo con los gauchescos Hidalgo y Del Campo, que habían preparado el terreno en el que se mueven su texto y su héroe.

De esas sorpresas, de esos desplazamientos está hecha, también, la lucha de los lenguajes.

1- El protocolo que, por entonces, permitía asignar otro "lugar" de emisión a esas palabras, tal como había sido establecido por Bartolomé Hidalgo y desarrollado por escritores gaceteros como Luis Pérez e Hilario Ascasubi, no constituía, para Echeverría, una literatura posible, tal como lo revelan sus opciones genéricas y sus textos teóricos sobre cómo relacionarse con la tradición popular. Ver, especialmente, Esteban Echeverría, "Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales", *Prosa literaria* (selección, prólogo y notas de Roberto F. Giusti), Buenos Aires, Estrada, 1944. En el mismo volumen, puede leerse la citada nota de Gutiérrez. Ambos textos se encuentran, desde luego, en las *Obras completas* ordenadas por Gutiérrez, Buenos Aires, Antonio Zamora, 1951.

2- Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996. Admitiendo, con Prieto, que la hipótesis es inverificable, ¿cómo sustraerse a su gran poder de sugerencia

3- David Viñas, "Itinerario del escritor argentino", *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971. Ricardo Piglia,

“Echeverría y el lugar de la ficción”, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.

4- Roland Barthes, “La guerra de los lenguajes”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987. “La guerra de los lenguajes” es de 1973, y comienza con la irónica comprobación de la diferencia idiolectal entre tres carteles cuyo mensaje básico sería: “Cuidado con el perro”.

VOCES, GUERRAS, ESCENARIOS

LA GUERRA GAUCHIPOLÍTICA
por Nicolás Lucero

Claros, rabiosos, tristes, nublados, de la disparada y de la explicación: a fuerza de definiciones, los cielos de la patria se vuelven inciertos durante la guerra civil. “Cielito, cielo que sí / mirame cielo siquiera”, protesta, a comienzos de la década del 20, un oriental a quien la guerra le quitó una pierna y toda confianza en políticos, caudillos, revoluciones y gacetas. (1) En 1818, Hidalgo había cantado las guerras de emancipación en la voz eufórica del gaucho patriota. Tan sólo tres años después, sus diálogos daban cuenta de la desazón que siguió al desmoronamiento del orden revolucionario. El breve e intenso entusiasmo de los cielitos cedía lugar, rápidamente, al desencanto. Tal será la discordia y el rencor que, en 1828, podrán leerse cielitos que cantan a favor de los frailes y maldicen la misma revolución: “Cielito de los ladrones / y cielo de los engaños *no sé cómo estos canallas* han reinado diez y ocho años”. (2)

Con las guerras civiles se inicia, según Ángel Rama, una nueva etapa de la gauchesca, la “poesía de partido”, cuyo centro fue el gobierno y la figura de Juan Manuel de Rosas, y que se extiende desde 1830, con las primeras gacetas del federal Luis Pérez, hasta la publicación del *Fausto* de Estanislao del Campo en 1866. Rama recalca el carácter instrumental de esta poesía, es decir, subraya el hecho de que los escritores más profesionales del período, como Pérez e Hilario Ascasubi, escribieron dentro del aparato propagandístico de las facciones. (3) Para servir los propósitos de la guerra, sin embargo, ellos debieron hacer múltiples adaptaciones que habrían de nutrir el repertorio y afectar la dinámica misma de la gauchesca.

Fue una poesía coyuntural: los poetas escribieron bajo la presión de las batallas y las demandas partidarias, pero, fundamentalmente, celosos de los procedimientos empleados por sus antagonistas. Así, en el fragor de sus disputas verbales, fueron desarrollando sus propias armas: tradujeron en clave gauchesca los géneros que la guerra había puesto en circulación (partes, proclamas, memorandos, amenazas); se

ejercitaron en el arte de la réplica de la voz del enemigo; formularon una representación espectacular de la política y la violencia, e idearon nuevos géneros y canales de distribución para la gauchesca.

Muchas composiciones anónimas o firmadas con seudónimo aparecieron como hojas sueltas o como remitidos en los diarios de Buenos Aires y Montevideo. La gauchesca de la guerra civil fue, fundamentalmente, cuestión de escritores y ávidos lectores de prensa. Los gauchipolíticos Luis Pérez, Juan Gualberto Godoy (1793-1864) e Hilario Ascasubi fueron periodistas que cultivaron la sátira e hicieron hablar (y escribir) a gauchos en sus periódicos. Invención de periodistas fue poner al gaucho de gacetero. Con las gacetas, lo que hoy conocemos como género gauchesco se volvió periódico, generando hábitos de lectura que habrían de afianzar sus convenciones.

Las gacetas

En julio de 1830, Luis Pérez introduce una innovación en el género. Así lo anuncia el "Prospejo" de *El Gaucho*: "Como allá en la Guardia no hay *Quien sepa bien imprentar* A la ciudad me he venido / Este asunto á publicar". Quien escribe es Pancho Lugares Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, que se instala en la ciudad, metiéndose a gacetero. Mientras que en los cielitos y diálogos de Hidalgo los gauchos templaban sus guitarras y conversaban, los de Pérez escriben cartas y ganan rápidamente la imprenta. Este artificio anima una proliferación de escrituras de gauchos y gauchas, pero, también, de muchachos de las orillas, negras, viejas unitarias, escribanos y cajetillas, que se convierten en corresponsales del gacetero.

En 1830, Juan Gualberto Godoy se vale de un recurso parcialmente similar. Desde Pergamino y Tres Arroyos, gauchos infiltrados en el campo enemigo, "haciéndose el zorro rengo", escriben o dictan cartas y las envían para que las edite *El Corazero* de Mendoza (4). Pero Godoy nunca fingirá que un gaucho escribe la gaceta. También en 1830, Ascasubi publica en Montevideo el primer y único número de *El Arriero Argentino*; en él arremete, entre otros diarios opositores, contra *El Torito de los Muchachos,* de Pérez. A diferencia de *El Corazero*, allí sí se anuncia como periodista un "triste arriero metido a escritor", dispuesto a hablar de los federales, a quienes conoce "de cerca". Esta primera gaceta de Ascasubi, sin embargo, no está escrita como si

hablara un gaucho. Cuando regrese, nuevamente desde Montevideo, con *El Gaucho en Campaña* (1839) y *El Gaucho Jacinto Cielo* (1843), Ascasubi demostrará haber sido el mejor lector de Pérez, enemigo ocasional de sus inicios gauchipolíticos, quien, para ese entonces, habrá desaparecido de la escena pública de Buenos Aires.

Por lo pronto, la ocurrencia de poner a un gaucho en el medio activa un agitado tráfico de cartas enviadas desde el campo y de gacetas celebradas en los ranchos. El hallazgo genera efervescencia y desencadena otras publicaciones del mismo Pérez: a *El Gaucho* sigue, en octubre del mismo año, *El Torito de los Muchachos*, cuyo gacetero es Juancho Barriales, compadre de Lugares, y en el que aparecen composiciones firmadas por el Torito; *El Torito* engendra, a su vez, en una procreación típicamente satírica, a su padre, *El Toro de Once*, que sigue detectando y corneando, principalmente, a los "federales de dos opiniones". En 1831 regresa *El Gaucho*, acompañado ahora de la entrega de *La Gaucha*, redactada por Chanonga, la esposa de Lugares, cuyo plan es atacar a los "inutarios" y entrar en contrapunto con su marido. Esta ristra de gacetas, cada una de ellas de aparición bisemanal, da una idea de la fecundidad del acierto de Pérez. Hacia 1777, Juan Baltasar Maciel había concebido la idea de escribir como habla un hombre de campo; en 1830 Pérez hacía de ella una cita habitual con el lector. (5)

Este fervor gacetero tuvo un antecedente en los periódicos que, a principios de la década del 20, redactara el padre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832), de quien Pérez fue un entusiasta lector. "María Retazos" (personaje periodista y nombre de una de las gacetas de Castañeda) habría de reaparecer, a su vez, como lectora fanática de *El Torito de los Muchachos*. Además de retomar personajes y diatribas contra enemigos comunes, Pérez supo descubrir en los poblados papeles del cura un mecanismo de invención virtualmente inagotable. En el espacio de la página del periódico, Castañeda había entrevisto la posibilidad de crear, trasladar y entramar, en encendidas polémicas, escrituras ajenas. Así había orquestado una comedia de periodistas e irascibles corresponsales, personificando, incluso, géneros periodísticos y prácticas textuales, tales como el comentario (*La Matrona Comentadora*), la cita (*Doña María Retazos*) y el suplemento *(El Paralipomenon del Suplemento de Teofilantrópico*). Las airadas controversias entre los periodistas y sus quejas por la despótica moderación de impresores y editores entrañaban una rica reflexión

sobre los belicosos avatares de la letra impresa y sobre el carácter plural de toda escritura. Al fin y al cabo, como argumentaba el "Prospecto del Periódico Intitulado Da. María Retazos", fechado en la "Feria cuarta de ceniza de 1821", "Moysés primer escritor de los que conocemos no fue otra cosa más que un escribano o copista que en los apuros de una revolución dio a luz sus cinco periódicos que ahora llamamos Pentateuco".

El firme designio de "no hacer personería" y limitarse a "trasladar" palabras ajenas, con el que Doña María Retazos, no sin sarcasmo, se escuda del tribunal de la imprenta, es una astucia que le permite a Castañeda propagar las opiniones vehementes de las matronas que sus gacetas congregan. Un principio de escritura análogo rige la inclusión de las voces de gauchas y negras en las gacetas de Pérez. (6) En efecto, éste aprovechó la mediación gacetera de sus gauchos y, en el año 1830, incorporó a sus hojas (y a la letra impresa) la voz de las negras. En la "Carta de la morena Catalina a Pancho Lugares", ella solicita: "Hacemi favó, ño Pancho, / De esplicami tu papeli; *Poque yo soy bosalona* Y no lo puera entendeli". (7) La dificultad para hablar ciertamente no le estorba ni enturbia a Catalina el entendimiento y el pedido de explicación, en este caso peculiar, al gaucho letrado, se resuelve haciendo que preste una columna de su hoja para que las negras destraben su "convesación montonera": su devoción por Rosas, sus quejas contra alquileres y proyectos de banco, y sus temibles amenazas de delación. Asimismo, la posibilidad de reunir muchas e intrincadas voces en la página le permite a Pérez cargar el humor negro sobre negros al testamento satírico de Bernardino Rivadavia: "It. Mando que se enluten *Una docena de negros,* Que basta que estén desnudos / Para que me hagan el duelo". (8)

Las voces que las gacetas incorporan tienen siempre un carácter de respuesta, ya que intervienen en el contexto de un debate que las enmarca. Pérez hace hablar a negros y negras, pero no a los indios. Una de las consignas más persistentes de la oposición contra Rosas fue acusarlo de conspicuas alianzas con los pampas. Pérez presenta indios labradores y conchabados, integrados a "la gran familia" rosista, pero se abstiene firmemente de cederles la palabra. Al enfrentar esta posibilidad, Pancho Lugares opta por cantar, prodigiosamente, un himno neoclásico:

[P]ues TREMOLA EN LOS DESIERTOS

DE LA PATRIA EL ESTANDARTE.
EL PABELLÓN ARGENTINO
Hoy lo miramos FLAMEAR,
Donde jamás un cristiano
pudo en TRES SIGLOS llegar. (9)

Para reducir la voz del indio en 1833, el gaucho rosista asume el discurso de la conquista. Sensibles a las palabras de los otros, pero también a los sesgos de sus lecturas, las gacetas fueron una caja de resonancia de las polémicas culturales y políticas de la época.

La gaceta funcionó como un mecanismo para generar y enfrentar voces. Los gauchipolíticos se valieron, además, del repertorio de experimentaciones de los pasquines satíricos, que pulularon en las décadas del 20 y el 30 en el Río de la Plata. La sátira dio curso a una gran libertad de invención: propició la parodia de otras escrituras (en especial, de los géneros y los paratextos periodísticos) y ofreció a la gauchesca un modelo para la representación de la violencia.

El formato de la gaceta favoreció la intercalación y la parodia de numerosos géneros, desarrollando en los escritores la conciencia de que éstos eran materiales que podían ser objeto de una elaboración satírica y aun gauchesca. En rigor, muchas de estas parodias no fueron escritas en la lengua del gaucho; no obstante, se puede advertir una tendencia creciente a experimentar y hacer de ella una clave de traducción, que tendrá su momento de eclosión y apogeo en la producción de Ascasubi. Los géneros preferidos por la sátira fueron aquellos que propendían al inventario: las recetas, los decretos, los testamentos, las extravagantes aritméticas de la política, los allanamientos imaginarios de la casa del enemigo y los tónicos verbales, cuyo efecto sobre el enemigo se quería análogo al de las lavativas de aguarrás y ají. Todos ellos predisponían el despliegue de enumeraciones muy heterogéneas, potenciadas, a su vez, por la exuberancia propia de la invectiva. Por ejemplo, el anónimo y furioso "Tónico para los salvages unitarios", de 1845, mezcla las osamentas podridas y agusanadas del enemigo, el polvo de sus derrotas (recordadas en detalle), periodistas destilados, planes de gobierno, la dentadura postiza de algún ministro. (10)

Los escritores representaron la política y la guerra como una "junción". En este sentido, es notoria la vecindad de la gauchesca con las artes del espectáculo. En *El Torito de los Muchachos*, las cartas de

los aparceros colindan con avisos que anuncian exhibiciones, como linternas mágicas "con vistas y perspectivas del purgatorio por dentro"; notifican la cancelación de sainetes; requieren eunucos, figurones o utilería para hipotéticas funciones. El modelo de espectáculo que domina el *catch* gacetero de Pérez es la corrida de toros, de larga tradición en la sátira política, y que, en 1830, se entramaba con la discusión sobre la procacidad de la tauromaquia que ocupaba la atención de los lectores porteños. Escandalosos y provocadores, los toros de Pérez se proponen señalar y embestir a los opositores, ya sean hombres o mujeres, unitarios o federales "fingidos", a quienes identifican por sus vestidos, sus fraques, sus patillas y la ausencia (o el disimulo) de la cinta punzó, divisa cuyo uso el gobierno rosista decreta en 1830. A partir de noviembre de ese mismo año, una sección fija de *El Toro de Once* resume el procedimiento: se invita a salir al rodeo a toreros, capeadores, banderilleros y picadores, caricaturas todas de ministros, militares y escribanos rivales. El lema del papel amenaza: "No están seguros en casa, / Cuando el toro está en la plaza". El disfraz sirve para desenmascarar, para hacer visible al enemigo; el espacio público es total y coincide con el espacio (satírico) de la plaza de toros.

En la década siguiente, Ascasubi integraría una concepción satírica de la violencia en el desparpajo mismo con que sus gauchos (partidarios y enemigos) narran la guerra: "por un palo enjabonao *se viene despatarrao,* contra el suelo, Juan Manuel: *como ha de caer atrás de él* la mazorca, de contao"). (11) En el carácter espectacular y animado de su gauchesca podemos reconocer un modelo satírico de la violencia. (12)

La gauchesca de Pérez supo explotar mejor las posibilidades de escritura que abría al gaucho gacetero la parodia de los géneros y los paratextos del diario. Abriendo perspectivas que después serían retomadas por Ascasubi, Pérez ensayó con el aviso, el remitido, el extracto, el pie de imprenta, el isotipo, el prospecto, la carta del lector y la nota al pie. Al permanente ejercicio de ingenio que plantea la redacción de diarios satíricos, se añadía el extrañamiento singular que suscitaba que un gaucho fuera el pretendido redactor de la gaceta. En la conjunción del gaucho periodista, Pérez vislumbró un desafío y una generosa promesa de escritura. Muchas de sus innovaciones formales son la realización de posibilidades contenidas en esa fórmula ficcional. Así, cuando utiliza la nota al pie para alternar las voces en

contrapunto de un cajetilla y un muchacho federal, el recurso parece el aprovechamiento de una oportunidad. En contrapartida, la fe de erratas, que se limita al comentario sarcástico, pero no entabla ninguna tensión entre las lenguas de gauchos y letrados, decepciona, como si fuera una ocasión desperdiciada.

Puede observarse en Pérez un empeño por probar viñetas hasta dar con aquellas que mejor caracterizaran sus papeles. En *El Torito de los Muchachos,* la composición de laúd, trompeta y laureles de los primeros números, que anuncia versos y coplas, es reemplazada por la estampa de un torito, que define, con mayor precisión y osadía, el sesgo intimidatorio de su gaceta. Las litografías de un rancho o, a veces, la simple combinación de clisés de imprenta, como caballos y carros ingleses, buscan montar un escenario rural. Pero los logos que mejor condensan la operación cultural de sus papeles gauchos serán el grabado de un paisano que exhibe con orgullo su gaceta en *El Gaucho*, y el "frontis" de Chanonga que, con papel y pluma en mano, preside *La Gaucha* y arranca de su marido un piropo mediático: "Lo bueno que has hecho *es poner tu retrato* vale el real y medio / y lo mismo es barato". (13)

Los gauchos y las gauchas de Pérez se divierten y entusiasman con las mañas y los gajes de su oficio. Cuando Chanonga decide "meterse en el torzal", Lugares le da consejos de editor, que versan sobre las tácticas de la escritura gauchipolítica ("Por el envite que has hecho / En el número primero, *Con cualquier veinte gordas* Te pueden cerrar un quiero"), y que no excluyen los secretos para incrementar las ventas. Las referencias a las instancias de edición y distribución de las gacetas serán propicias para que el gauchesco reflexione sobre los mecanismos de su propia poética y, conjuntamente, sobre la prensa y las condiciones de escritura en la primera mitad del siglo XIX.

El gaucho en la ciudad

No era la primera vez que un gaucho entraba en la ciudad. Hidalgo había inaugurado la costumbre en la "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en 1822", que aprovecha la extrañeza y la admiración que provocan la ciudad y sus fiestas en el hombre de campo. En 1830 Pérez retomaría la situación en la "Carta de Jacinto Lugones a Pancho Lugares", en la que Lugones anuncia su visita a la ciudad para las fiestas mayas y los aprontes que él y su "vieja" están

haciendo para la ocasión. (14) El esquema trazado por Hidalgo sufre, sin embargo, perceptibles modificaciones: el canal oral del diálogo es reemplazado por el canal escrito de la carta; ya no se hace la relación de lo acontecido, sino de los preparativos; el encuentro y la narración no tienen lugar de vuelta en el pago. A diferencia de Contreras, Lugones cuenta con que, cuando llegue a Buenos Aires, lo reciba un aparcero: "Como es Vd. Escribinista *ha de tener relaciones* y tan sólo con Vd. / puedo gozar las funciones". Pérez convirtió a su gaucho gacetero en un mediador múltiple: lo hizo cicerone de otros gauchos, intermediario entre las negras y el gobierno, informante y corresponsal urbano de Rosas cada vez que éste salía en campaña. Al hacer de la imprenta el centro de su campaña, la gauchesca de Pérez alteraba la relación entre gaucho y ciudad.

No es difícil caer en la tentación de asociar la entrada del gacetero en Buenos Aires con la hipótesis que Sarmiento desarrolló en *Facundo*: como un símbolo del poder de la campaña y la humillación de los cajetillas, como un caballo de Troya que sentencia la ruina de la ciudad frente al avance de la barbarie. El gaucho alterna prácticas y oficios entre la doma, la montonera y la imprenta; su letra adquiere los valores de verdad y coraje asociados con el campo y las refriegas. Esta escritura deliberadamente agreste se superpone, sin embargo, con una concepción moderna del trabajo del escritor. En efecto, en la autobiografía de sus gauchos gaceteros, Pérez privilegia la historia de su profesionalización y su éxito mercantil y social. Crea la ficción del gaucho que, "ganando plata a rodo", prospera con el oficio de la letra, como si la máquina de guerra que introdujera en la ciudad, contra los gacetones cultos, fuera la exhibición de su público lector y el orgullo de sus ventas.

Las menciones al dinero son frecuentes en las gacetas de Pérez y Ascasubi; las hallamos en el precio de los ejemplares, la paga, los circuitos de distribución y los reclamos a los suscriptores. En esta

obsesiva autorreferencia, pueden rastrearse las condiciones de producción y consumo de la gauchesca, no sólo en función de los intereses partidarios, sino también como mercancía. (15) Al jactarse de sus ventas, las gacetas salen al cruce de las acusaciones de venalidad que penden sobre los escritores de partido. La financiación de los periódicos es uno de los tópicos predilectos en las pujas entre gauchipolíticos. Godoy, por ejemplo, insiste en desenmascarar los papeles de Pérez, recordándole que, cuando hablan sus toros y sus gauchos, quienes pagan son los dueños de las vacas. Éste, a su vez, contesta con un extracto apócrifo de *El Corazero*, que confiesa sus magras ventas y pide limosna a Pancho Lugares. En estos entreveros, lo que está en juego no es la discusión sobre la parcialidad de las gacetas en la guerra de facciones, sino el temor a (y la burla por) la pérdida del favor del público.

A diferencia de los escritores "cultos", como Alberdi y Sarmiento, que recurrieron a la sátira para quejarse del indigente público lector de estas pobres tierras sudamericanas, representado siempre en merma, los gauchescos hicieron hincapié en el éxito de sus papeles. Pérez labró la imagen de la popularidad de sus gacetas como una definición política. Sus gauchos se precian de hablar clarito y esto no lo hacen sólo para remediar la falta de latines de un hipotético público rural o semianalfabeto. El candor es un trazo que deliberadamente se destaca contra la letra que embrolla: la de los proyectos, los decretos, los papeles de Banco y los gacetones. La letra rústica debe ser entendida, entonces, dentro de una concepción que identifica la verdad libre y sin velo con el improperio, la risa e inclusive la exaltación partidaria.

Pérez introdujo la idea del gaucho periodista; la oposición entre gauchos y letrados nunca habría de ser tan elocuente como en sus gacetas. A diferencia de la complicidad que los gaceteros de Ascasubi mantienen con los periódicos cultos, los de Pérez se cuidan de confusiones: "Vd. me dice que al cabo / Me hi metido a escribinista, *Pues no piense que esto lo hago* Por solo enredar la lista", previene Juancho Barriales a un lector de *El Torito de los Muchachos.* Ocurre que la letra escrita genera en el gaucho sospechas. A principios de la década del 30, la oposición entre gauchos y doctores, inequívoca en las hojas de Pérez, se avenía con la necesidad de deslindar a los federales netos o apostólicos de los lomos negros o federales "letrados". (16) Mientras que los gaceteros de Ascasubi se representan

a sí mismos desempeñando un papel complementario y picaresco respecto de las gacetas cultas, los de Pérez, en cambio, se figuran echando arengas entre doctores, en franca competencia contra ellos y aun con el afán mismo de sustituirlos. (17) El gaucho entra a la ciudad para tomar la letra y, mediante el oficio de la letra, ganar dinero; la rústica inflexión que da a la palabra impresa y el éxito comercial que consigue con ella definen su escritura contra la letra embustera y onerosa de los doctores.

Los gauchipolíticos siempre esgrimieron, a su favor, su público lector; lo imaginaron y lo definieron con avidez. En Hidalgo, lo intuimos, quizás idealmente, como la extensión de un gaucho que canta o dialoga con otro gaucho. (18) Pérez y Ascasubi sugieren, además, lectores que compran las gacetas, que adeudan números, que acuden a la imprenta o a los distribuidores callejeros. Ascasubi imaginó que escribía para los campamentos de la guerra; Pérez, para un público rural y, también, orillero: "Mi objeto es el divertir *Los mozos de las orillas:* No importa que me critiquen / Los sabios y cajetillas". Los prospectos de sus gacetas van delineando un perfil de lector en el que se superponen, a su origen rural o de suburbio, su ánimo de diversión, su afiliación partidaria y también su puntualidad en el pago de las suscripciones.

El lector que da pie a su escritura es, en cambio, el enemigo.

Réplicas y falsetes

El gauchipolítico leyó con la malicia y el recelo del polemista. En cada palabra escuchó la provocación del adversario, para devolvérsela con el sentido cambiado, como un guante dado vuelta. A diferencia de los autores "cultos", para quienes el agravio hubo de disparar la autobiografía, los gaceteros no ensayaron su defensa; liberados del desasosiego de la firma y las zozobras de la reputación, siempre optaron por retrucar.

Estas escaramuzas verbales, que remedan la vivacidad del insulto y la riña cuerpo a cuerpo, fueron posibles, paradójicamente, gracias al carácter diferido de la lectura. La forma diálogo, que finge una situación oral, tiende a concertar las opiniones de los gauchos. (19) De hecho, no sorprende que los gauchescos de la guerra civil, que siempre tuvieron a tiro al enemigo, evitaran el diálogo para enfrentarlo. La réplica, en cambio, aplazada por los rodeos de la lectura, fomentó las disputas y agudizó la sensibilidad para detectar cuán vulnerables eran

la palabra ajena y, también, la propia.

La cita habría de ser el procedimiento fundamental en estos altercados. Los agravios y las réplicas van acollarados; cada agresión engendra su respuesta. *El Arriero Argentino* de Ascasubi será, fatalmente, arriado; el "Cielito del arriero empantanado", de José Feliciano Cavia, se mofa, a su vez, de la corta duración de la gaceta. Las embestidas de los toros de Pérez despiertan, en el ingenio de Godoy, la destreza gaucha del lazo. O, también, la simple afrenta de recordarle su condición: "Ven acá Torito, / Vente de una vez *Apela a las manos* Y olvida los pies".

El gauchesco estuvo alerta a los flancos que dejaba descubiertos la palabra del adversario. En una "Carta al editor" dirigida a *El Torito*, uno de los personajes creados por Pérez, el teniente alcalde Bocacho, sale a increpar a los decembristas, es decir, a quienes se alzaron y asesinaron a Dorrego el primero de diciembre de 1828: "A esos diez y seis hembristas *Que hicieron el movimiento* Con el nombre a la cambiada / Por que jué levantamiento". (20) El juego consiste en nombrar con distorsión y en corregir la palabra con la que el enemigo se nombra a sí mismo. Los nombres propios son objeto de una inquina especial; en sus deformaciones los gauchescos, "diablos y barulleros para poner sobrenombres", buscaron el destello que da risa, como si cada palabra llevara implícita una comprobación, una advertencia o una profecía. Previsiblemente, el cuyano Salvador María del Carril, ministro de Rivadavia, devendrá Barril sanjuanino en el "Cielito de unos mozos divertidos del pago de la Matanza" de 1830. En el mismo cielito, "Balcarce" da "Barcárcel", como si nada bueno pudiese esperar un gaucho federal neto de los tratos entre el gobernador de Buenos Aires y los cajetillas que frecuentan los bares de la ciudad, cuando Rosas está en campaña.

En gran medida, la capacidad poética de la gauchesca reside en la posibilidad de aprovechar la presunta oralidad de los gauchos para introducir perturbaciones de sentido en el leve desliz fonético de las palabras. En boca de gauchos federales, por ejemplo, los coroneles enemigos salen a "recultar" a la paisanada; al asociarla con la leva, la cultura se carga de sentidos. De hecho, hay algo del orden de la réplica en la lengua gauchesca misma, una lengua que se define menos por sus glosarios específicos que por su pendenciera y corrosiva relación con la lengua estándar. En la medida en que los gauchescos tomaron mayor conciencia de ese particular potencial poético de su

lengua, más deslumbrante y feliz fue su arte de injuriar.

Otra rasgo sobresaliente de la violencia gauchesca fue la deliberada y socarrona exageración de sus duelos verbales. Hay un patrón que se repite en ellos: “alarde” y “cobarde” riman en las pugnas gauchipolíticas. Siempre hay criollos que se precian de ser “amargos”, hombres recios y de pocas palabras, y a quienes, inevitablemente, se les devuelve el cartel de “bocinas” y “trompetas”. Los antagonistas escuchan en la voz del enemigo el falsete de las amenazas y, riéndose de ellas, las desbaratan como mero alarde: “Gaucho montonero, / Gaucho fanfarrón, *Con gallinas gallo,* Con gallos capón”, ridiculiza Godoy las bravatas de Pancho Lugares (y de Rosas). Se señala la amenaza del otro como jactancia y, a renglón seguido, se contesta con la intimidación de pasar al cuchillo, que no deja de ser, por su parte, otro acto de habla. Atrapados en esta dinámica circular de la injuria, el más gaucho es el que retruca mejor; los contendientes se juegan todo su valor en la ostentosa mordacidad de sus respuestas. Al representar la guerra como una partida de truco, Ascasubi cifró también el modo altanero, pícaro y burlón que la gauchesca prefiere para pelear. (21)

Los intercambios pendencieros entre periodistas fueron habituales durante la guerra civil. La palabra del enemigo, ciertamente indispensable para la réplica, fue el cuerpo mismo contra el cual podía escribirse la nota al pie. Los gauchescos pronto advirtieron que el modo más eficaz de retrucar era falsearle la voz al rival. Pérez hizo hablar a las urracas unitarias y a los cajetillas de la ciudad, extractó cartas, súplicas, testamentos y gacetas apócrifas de ministros y escribanos; ahora bien, el dilema (y el desafío) fue cómo hacer hablar al gaucho enemigo.

En 1820 apareció en Mendoza la *Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo Francisco Corro.* Teniente segundo en Maipú y Cancha Rayada, Corro fue un producto de la militarización de nuestras guerras revolucionarias. De regreso en Cuyo, en 1819, sublevó su Regimiento de Cazadores contra las autoridades establecidas, asoló a las poblaciones y fue, finalmente, derrotado. El folleto, atribuido a Juan Gualberto Godoy, presenta un diálogo satírico en el que Corro, como lo anuncia su apellido, corre y, mientras corre, pierde el cartel de guapo y confiesa su cobardía a un Viejo. Parecían estar dadas las condiciones para que cantara un gaucho cobarde; sin embargo, el diálogo satírico de Godoy no está escrito en gauchesco. (22) Publicado

un año antes que los diálogos patrióticos de Hidalgo, el *Corro* presagia un procedimiento que será moneda corriente apenas a partir de la década del 30. En los cielitos de Hidalgo, los gauchos se deleitaban con el desbande de los maturrangos españoles, quienes, claro está, tropezaban y huían, pero no cantaban. A partir de los años treinta, los que se desbandan salen cantando versitos. En esa caricatura verbal está también el jolgorio de la guerra. Así, el número 22 de *La Gaucha* capturará la "Carta de despedida a los unitarios por el Coronel La-Madrid", que, contundente, comienza: "Con brío y denuedo *Me cargó QUIROGA,* Y me hizo cenizas / En menos de una hora". Para hablar como el adversario, la gauchesca apeló a invertir el código de valor del gaucho patriota, ampliando, de esta manera, el repertorio de sus relaciones. (23)

En los nueve largos años del sitio de Montevideo, Ascasubi ensayó variantes de esas cartas "escribidas a las últimas" por sus enemigos e interceptadas por su gaceta. La réplica más lograda la habría de encontrar, no en fingir gauchos que huyen y lloran como cobardes, sino en un tipo especial de falsete: la lenta y deleitosa mimetización con la voz del enemigo.

"La refalosa" de Hilario Ascasubi, que Leónidas Lamborghini considera la pieza maestra del bufo gauchesco, condensa notablemente los procedimientos, los tonos y las estrategias de la guerra gauchipolítca. (24) Es una carta de amenaza que, al remedar con esmero la sintaxis y el ritmo de la oralidad del gaucho, nos permite intuir el regocijo del verdugo que escribe y el espanto de la víctima que lee. Se inserta en una secuencia epistolar, pero la imitación del "mashorquero" resulta tan eficaz que, por sí sola, se basta; prueba de ello es que tendemos a olvidar cuál es la respuesta que suscita. (25) Es, fundamentalmente, un ejemplo memorable de cómo el gauchipolítico escucha y rescribe la palabra del enemigo, cómo se detiene y regocija en los pormenores y las reverberaciones de su voz.

Casi sin malicia, Celidonio, un gaucho de Pérez, anunciaba en 1830: "Vel hay, amigo Pancho, un cielito que acabo de componer: Cielito, cielo del alma, / cielito del rebencazo; *tocales, Pancho, el violín* mientras yo preparo el lazo". (26) Lo que para los unos es fiesta y candor, para los otros es cinismo y suplicio. Ascasubi supo explotar esta dualidad, tanto más inquietante por cuanto era generalmente enunciada medio en broma. Un "Cielito federal", también de Pérez y

de 1830, cantaba: “Cielito Cielo que sí *Cielito de la Matanza* Dales de firme Torito / A los que piensan que es chanza”. (27) “La refalosa” había de retomar, junto con la amenaza, la ambigüedad terrible de la chanza y el falso comedimiento. Al repetir esa ambigüedad, cambiándole el signo, no hacía sino abismarla aún más:

Mirá, Gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es chanza,
de hacerte probar qué cosa
es Tin tin y Refalosa.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés.

Conjunción de la risa y el espanto, “La refalosa” es el punto culminante de la guerra gauchipolítica, quizás porque realiza aquello que se venía anunciando y gestando desde principios de la década del 20. Entonces, la lúcida *La Matrona Comentadora* de Castañeda había visto en la unión de la dicha y el horror una perturbadora y animada posibilidad de escritura: “La dicha nuestra es sin duda la de los ratones, pues aunque para ellos es una desdicha el caer en manos de los gatos, si quiera tienen el consuelo de caer en manos de unos tiranos divertidos, retozones, chistosos, fantasmagóricos, que antes de manducar la presa juegan con ella, saltan, brincan, se despaturran, &c. &c. ¡Buenos Ayres! ¡Buenos Ayres! ¡Ciudad llena de gatos!”. (28)

El gran gaucho

La guerra civil enfrentó al poeta con la situación, del todo extraña a Hidalgo, de que el bando enemigo también se atribuía gauchos en sus filas. Esta circunstancia disparó un caudal de definiciones del gaucho para precisar su afiliación partidaria, pero, también, para denostar al adversario. Hubo gauchos liberales, religiosos, patriotas, salvajones, federales. La guerra civil reavivó la lucha de los sentidos que habían emergido con el gaucho patriota y aquellos que esta emergencia no había silenciado del todo: valientes, desertores, trabajadores, vagos, delincuentes. (29)

En Rosas habrían de converger los extremos; él fue el gran gaucho bueno y el gran gaucho malo de la guerra gauchipolítica. “Gaucho desalmao / y matador sin agüela”, sentencia, inapelable, un gaucho de

Ascasubi. (30) En la anónima “Invitación de un sitiador argentino al salvaje unitario arrepentido”, un federal responde: “Usté no conoce a Rosas *por eso lo desajera* Ah! si usté lo conociera / por él se haría matar”. La fama de gaucho que tuvo Rosas no es evidente en sí misma, ni tampoco fue una pura invención de los románticos opositores, quienes, como Sarmiento, siempre estuvieron dispuestos a exaltar su ilimitada capacidad de maquinaciones políticas y sus destrezas camperas. Esa fama fue forjada en el diálogo mismo de la guerra, en las incesantes apropiaciones e impugnaciones de los sentidos del gaucho que se hicieron en torno de Rosas.

De julio a diciembre de 1830, Pérez publicó en la gaceta *El Gaucho* un folletín en verso, en el que Lugares comienza cantando su vida y pasa luego a hacer una biografía de su patrón, Rosas. (31) Un año después del levantamiento rural de 1829, esta curiosa novela de entregas cuenta dos vidas y el momento histórico en que las dos se unen. (32) Sobre la base de simetrías y convergencias, las dos historias buscan formar un conjunto compacto. Se hace de Rosas un gaucho modelo y un modelo para el gaucho: buen jinete, sin presunción, amigo de los amigos, hombre de palabra y de coraje. Como Lugares, gaucho y gacetero, Rosas también es un hombre completo: “de los sabios de la Tierra / Güena opinión no tenía” y “De plumario no digamos / Porque era el ilustrao del pago”. En las virtudes de las vidas espejadas de Rosas y Lugares (agrarismo, orden, trabajo) están condensados el programa y los principios del rosismo. (33) La obediencia de las jerarquías entre patrón y peón se concilia con la ilusión de reciprocidad. De hecho, un hito sobre el que insisten repetidas veces las gacetas de Pérez es el momento luminoso y memorable en que el personaje del gaucho y Rosas, convertido también en personaje de folletín, se reconocen. (34)

En el número 10 de *El Gaucho*, el folletín se interrumpe para continuar, dos semanas después, en el número 14. El énfasis ha dejado de ser la vida del gaucho y ahora es la de Rosas. Es posible que en ese cambio de foco influyera el ánimo de competir con la *Biografía de Rosas. Ensayo histórico*, de Pedro de Angelis, también de 1830, o que la publicación de este ensayo le hubiera sugerido a Pérez hacer ajustes, incluir pormenores y empezar todo de nuevo retrotrayendo la historia de la injerencia política del “Viejo” a principios de la década del 20. (35) A su múltiple condición de peón, soldado, miliciano, domador, violinista y gacetero, Pancho Lugares habría sumado, también, la de

historiador. En esta segunda parte, el gaucho sacrifica el relato de su vida y su voz singular de narrador, limitándose, por momentos, a transcribir los diálogos de Rosas con Dorrego, Lavalle y Lamadrid, en los que mandan las previsiones del balance histórico e importa más la legalidad del nuevo gobierno que la insurgencia campesina, desde la visión de un paisano.

Quizás haya que buscar el origen de lo que parece una bifurcación inevitable en el proyecto mismo de Pérez. El propósito primero del gaucho es, como Martín Fierro, templar la guitarra y cantar su destino; así acomete la historia de la leva, los maltratos en el ejército, la tentación de "resertar". Sin embargo, el fin ulterior al que conduce su relato es su alistamiento voluntario como miliciano de Rosas. Los versos con que se interrumpe el folletín en el número 10 son ilustrativos del conflicto que late en la idea de fusionar la autobiografía del gaucho y la biografía del caudillo, sugiriendo que esas dos líneas pueden no ser, en última instancia, concurrentes: "Así que nos redotaron / Cada uno jue por su lado; *Después verán en mi historia* cuál ha sido el resultado *Yo por supuesto ay no más* Siempre al lado del patrón *Lo seguí; porque soy firme* En nuestra federación". Un poema que celebra el ascenso de Rosas termina, paradójicamente, con una escena de derrota; un poema que canta las desventuras de un peón termina, paradójicamente, especulando sobre los réditos de la adversidad. Cuando los gauchos se separan, el futuro es mucho menos incierto que en el final de *La vuelta de Martín Fierro*. La autobiografía de Pancho Lugares es un relato de aprendizaje; en cada peripecia, él acumula y define más su identidad. El gaucho consigue capitalizar sus experiencias porque tiene al lado a Rosas; es su jefe-patrón quien enmarca y le proporciona un sentido definido a su historia, de tal forma que los padecimientos de la leva habrán de dejarle más beneficios que cicatrices.

Hay una incompatibilidad en la gauchesca entre el canto y la afiliación partidaria del gaucho. En "Los payadores", Ascasubi congregó a tres cantores, un entrerriano, un porteño y un correntino, "el mismo día" que se pasaban de las tropas de Oribe y Rosas, sitiadoras de Montevideo, a las filas defensoras de aquella plaza. Los tres se acoplan en el lamento y el desengaño; los tres amagan con cantar sus suplicios en las tropas federales ("ea, lengua no te turbes", "atención pido señores, / al relatar mi destino"). Sin embargo, el apuro por celebrar sus nuevas adhesiones a Rivera y Lavalle se impone

a la narración de sus pesares. No pueden dejar fluir libremente el canto los gauchos marcados por una opción partidaria. El canto de Martín Fierro habría sido otro si, en lugar de ir a la frontera, se hubiese alistado en las huestes de algún caudillo.

La producción de Pérez, quien narró y celebró la llegada del "Gran Gaucho" al gobierno, invita a reflexionar sobre las relaciones entre gauchesca y poder. "Si con Rosas la patria es el género —sostiene Josefina Ludmer en la obra citada— parece casi redundante una gauchesca rosista". Esta identidad, que la así llamada "Biografía de Rosas escrita en verso" procura apuntalar, parece resquebrajarse a veces, como si el modelo del gran gaucho ejemplar fuese incompatible con la voz elegida para forjarlo. Tensada por las demandas del triunfo y la administración, la gauchesca rosista estaba ceñida a un imperativo de corrección.

Como para los proscriptos, también para Pérez un gobierno gaucho no podía ser otro que el de Don Juan Manuel. Cuando en 1872 Martín Fierro añore un gobierno, lo hará desde la derrota, la resistencia y el desamparo: "Tiene el gaucho que aguantar / hasta que lo trague el hoyo *o hasta que venga algún criollo* en esta tierra a mandar". (36) Antes, Estanislao del Campo había imaginado otra posibilidad: su gaucho Anastasio el Pollo, "mamado", "gomitando y trompezando", se había "afigurado" que era "el mesmo gobierno", y había decretado la distribución de la tierra, la abolición de la leva y que los jueces dejaran a los borrachos en paz. (37)

El gobierno gaucho de Pérez se ubica en los antípodas de la derrota y también de la ebriedad. Sobrio, evita el desborde, aun en "las fiestas de la dentrada de Rosas": "Suenan campanas y cohetes *Y juego a la artillería* Y a la noche media caña *Entre grande gritería.* Arda la iluminación *Y despleguen las banderas;* Pero cuidado que al Viejo / No le gustan borracheras". (38) Este último repliegue, en el que el gaucho amonesta y se corrige, es indicio de una disyuntiva, que asoma cada vez que su voz parece desafiar el orden, el trabajo y la propiedad. (39) Cuando Pancho Lugares, el mismo que se enorgullece de haber estado en la batalla de Ituzaingó contra los brasileros, confiesa las tentaciones de la deserción, lo hace con un descaro que excede sus desavenencias políticas con el Ejército Nacional: "Lo que me vi tan suelto / a matreriar empecé; *y muchas veces confieso* que en Resertar me pensé". Tampoco se sujeta bien la "Canción de los gauchos de la Matanza", de 1831, en la que un gaucho exalta el robo de ganado en el contexto de

la seca que por entonces diezmaba los campos de Buenos Aires:

> A muchos conozco y veo
> señalando el orejano.
> Así van acrecentando,
> y agrandando sus rodeos.
> Yo me muero de deseo
> al ver esta maravilla,
> todos agarran y pillan,
> contraseñalan y marcan,
> le echan muesca, orqueta ó raya
> y de no plancha ó barilla. (40)

Resulta difícil distinguir si Pérez apela al desenfado de un gaucho delincuente para mejor condenarlo o si se trata de una crítica o una amenaza contra los hacendados. En esas oscilaciones, más que su libertad de criterio respecto del gobierno, lo que se pone de relieve son las frecuentes disonancias entre sus gauchos y los imperativos del orden rosista, como si la tarea inicial de afianzar la imagen popular de Rosas mediante gacetas gauchescas lo hubiera llevado a transitar por caminos inesperados.

Al dejarse llevar por el entusiasmo de sus hallazgos formales y por las flexiones de las voces de sus gauchos, los gauchipolíticos rebasaron ampliamente los fines pragmáticos de su poesía. La afectación criolla que acompañó el ascenso de Rosas al poder habría de condicionar fuertemente la gauchesca de la guerra civil. Para sus enemigos, Rosas encarnó el gaucho malo y, por lo mismo, un inmejorable contrincante para el truco de la guerra. La tensa (y a veces socarrona) enemistad entre gauchos potenció la lógica bélica del género. Menos aventajada tal vez, la gauchesca rosista sufrió la presión de la coyuntura como una exigencia de modelo. En los reveses parciales de esa empresa, puede advertirse cómo la gauchesca, más afín a la mordacidad de las réplicas y a los desbordes de la sátira, avanza hacia un reconocimiento de la incorrección como principio de su poesía. En esa capacidad de corrosión y crítica, los lectores más lúcidos del género habrían de encontrar lo más vital de la tradición.

Bibliografía

Gacetas de Luis Pérez

El Gaucho, 1830-1831-1833.

El Torito de los Muchachos, 1830; edición facsimilar, con "Estudio preliminar" de Olga Fernández Latour de Botas, Buenos Aires, Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", 1978.

El Toro de Once, 1830-1831.

La Gaucha, 1831-1833.

De cada cosa un poquito, 1831.

Principales recopilaciones

Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1950.

Horacio Jorge Becco, *Cielitos de la patria*, Buenos Aires, Plus Ultra,

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Ricardo Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Clío, 1957.

Luis Soler Cañas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federación (1830-1848)*, Buenos Aires, Theoría, 1959.

Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

Bibliografía crítica

Ana María Amar Sánchez, "La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, primer semestre de 1992.

Pablo Ansolabehere, "*Paulino Lucero* y los juegos de la guerra", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Jorge B. Rivera, "La paga del gauchesco", en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

Eduardo Romano, "Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses", en Ana Pizarro (organizadora), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, *Emancipação do Discurso*, São Paulo, Memorial-Campinas, 1994.

Julio Schvartzman, "¿A quién cornea el Torito?", en Cristina Iglesia (comp. y pról.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba-Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1998, pp. 13-23.

Julio Schvartzman, *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

1- "Cielito del blandengue retirado" (c. 1821-1823), recopilado y anotado por Jorge B. Rivera en *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

2- "Cielito de la marca de Ancona", recopilado por Jorge Becco, *Cielitos de la pa- tria*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

3- Ver Ángel Rama, "De la poesía política popular a la poesía de partido: Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo", *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

4- Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

5- Juan Baltazar Maciel, "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", en Jorge B. Rivera, *La primitiva poesía gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

6- Ver Julio Schvartzman, "Unitarias y federalas en la pasarela gauchipolítica", *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

7- *El gaucho*, 8, 25 de agosto de 1830; recopilado por Luis Soler Cañas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federación (1830-1848)*, Buenos Aires, Theoría, 1959.

8- "Testamento. Encontrado entre los papeles de un ausente", en *El Torito de los Muchachos*, 4, 29 de agosto de 1830. En un cielito de 1843, Ascasubi imita a los

negros en la infantería unitaria contra Rosas: "¡Ah, cosa! es ver los morenos *bramando como novillos,* preguntando a cada rato: / 'ónde é que etá esem branquillos'"("Cielito gaucho", *Paulino Lucero*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

9- Los énfasis son de Pérez. "Primera carta de Pancho Lugares a Chanonga datada en el Colorado a 15 de julio de 1833" en *El Gaucho*, 1, 20 de agosto de 1833, recopilada en Soler Cañas, *op. cit.*

10- Hoja suelta anónima, c. 1845; recopilada en Rivera, *op. cit.*

11- Ascasubi, "Carta gauchirefalosa escribida a ¡las últimas! por el mashorquero Invernao, a su paisano el coronel mordedor Mariano Maza Violón", en Borges y Bioy Casares, *op. cit.,* t. I.

12- A partir de Camille Antona-Traversi, que define al *grand guignol* como "teatro de la risa y del espanto", Julio Schvartzman sugiere que este género ayuda a imaginar re-trospectivamente el registro de algunos poemas de Ascasubi, "con su mezcla de terror y comicidad" ("*Paulino Lucero* y el sitio de La refalosa", *op. cit.*).

13- "Consejos de Lugares a Chanonga", *El gaucho*, 2, 20 de octubre de 1831.

14- Hacia 1833, Ascasubi publica un diálogo en que el gaucho Jacinto Amores le hace a su paisano Simón Peñalva la completa relación de las "funcionazas / de nuestra Custitución *de las cuales en el pago* no hay gaucho que dé razón". Para un análisis de la tradición del gaucho que visita la ciudad, que tiene su punto cumbre en 1866 con el *Fausto*, de Estanislao del Campo, ver Josefina Ludmer, "En el paraíso del infierno. El *Fausto* argentino, un pastiche de crítica literaria", *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

15- Ver Jorge B. Rivera, "La paga del gauchesco", en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

16- Ascasubi tiende a consentir, en cambio, la credulidad de los gauchos, quienes pueden ser engañados en la ciudad, pero también por alborotadores "que andan siempre cizañando *y salen a las cuchillas* y engatusan a los gauchos *con mentiras y pro mesas". El "gaucho embustero" por antonomasia es Rosas. En el anónimo "Nuevo Cie lito del Mulato Oriental" de 1839, en cambio, se festeja, como una ironía del destino, que los doctores tengan que obedecer órdenes del caudillo oriental Rivera: "Los unitarios se precian* de ser hombres ilustrados, *mas el Pardejón a todos* los tiene bien embrollados" (en Becco, *op. cit.*).

17- Hay una mayor "especialización gauchesca" en la lengua de Ascasubi, cuyo gran descubrimiento fue entender que la voz del gaucho no estaba atada a una forma específica, sino que era ella misma un principio de traducción de otras voces y escrituras y, por ende, la gran constricción formal del género. A pesar de su enfática oposición a los hombres de letras y de su deseo manifiesto de no confundirse con ellos, la lengua de Pérez es la menos propiamente "gauchesca" de la guerra gauchipolítica. Menos que con los supuestos orígenes rurales del escritor rosista y la fidelidad de sus reminiscencias camperas (es decir, libres de las convenciones de la

gauchesca), este rasgo de su escritura parece relacionarse más bien con el dilatado alcance de su proyecto periodístico.

18- Ángel Rama ve en la opción (o invención) de un público lector el gran acierto y el descubrimiento fundacional de Bartolomé Hidalgo. En la poesía de partido, en cambio, advierte una contradicción entre el público "gaucho" y la ideología facciosa de los poetas. Ver "El sistema literario de la poesía gauchesca", *op. cit.*

19- "Mientras los cielitos, las cartas, los retrucos y las amenazas incorporan, en mímesis o contraste, la voz del otro, los diálogos constituyen una afligente forma monológica". Julio Schvartzman, "*Paulino Lucero* y el sitio de La Refalosa", *op. cit.*

20- *El Torito de los Muchachos*, 3, 26 de agosto de 1830.

21- Ver Pablo Ansolabehere, "*Paulino Lucero* y los juegos de la guerra", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas* , Buenos Aires, Eudeba, 1998, y en este volumen "Ascasubi y el mal argentino".

22- Félix Weinberg, quien exhumó el diálogo en 1963, señala el carácter rústico y popular, pero no gauchesco, del poema, y llama la atención sobre la alternancia entre los parlamentos en versos endecasílabos del Viejo y los octosílabos de Corro. Ver Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy*…, *op. cit.*

23- En la misma "Carta de despedida…": "Pues por fin llevamos *Mucho que contar.* De la última acción *Que acabo de dar* Hasta en los calzones / Llevo material".

24- Ver Leónidas Lamborghini, "La gauchesca como arte bufo", en este volumen.

25- Es decir, la "Contestación de Jacinto Cielo al soldado de Oribe, que lo mandó amenazar con tocarle la Refalosa", en la que Cielo retruca: "Mirá, trompeta rocín: / si sos capaz de agarrarme, *a gusto dejo tocarme* tu refalosa y tin tin. *Pero, si no te das maña,* cuando te topés conmigo, *sin tanta bulla te digo* que has de largar una entraña", Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero*, *op. cit.*

26- *El gaucho*, 3, 7 de agosto de 1830.

27- "Cielito Federal", *El Torito de los Muchachos*, 17, 14 de octubre de 1830.

28- *La Matrona Comentadora*, nº 7, *c.* 30 de enero de 1821.

29- Ver Josefina Ludmer, "La voz 'gaucho' en la voz del gaucho: el espacio interior", *op. cit.*

30- Flores, en el "Diálogo que en la costa del arroyo de Canelones…", *Paulino Lucero*, *op. cit.*

31- Recopilado en libro por Ricardo Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830,* Buenos Aires, Clío, 1957. La fusión del papel, el peón gacetero y el patrón habría de tener un efecto de simulacro; en él quizás radicó su eficacia propagandística. Godoy escribe dos composiciones destinadas a amonestar a *El Gaucho*; gauchos los tres, por momentos es difícil discernir cuándo apunta a la

gaceta, cuándo al gacetero y cuándo al gobernador. Ver Félix Weinberg, *op. cit.*

32- El alzamiento campesino de 1829 fue un momento clave en las representaciones políticas de la campaña. Pilar González Bernaldo ha estudiado cómo, a través de la circulación de rumores y pasquines, se impuso en el imaginario la agencia política de Rosas, que terminó por capitalizar y dar sentido al levantamiento rural. Ver Pilar González Bernaldo, "El levantamiento de 1829: el imaginario social y sus implicaciones políticas en un conflicto rural", en *Anuario IEHS*, 2, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

33- Ver Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

34- "Yo me metí en un rincón *Y el Viejo me divisó;* ¡Ah! ¡Chanonga! ¡hubieras visto *A tu Viejo esta ocasión!* ¿Cómo está usté, su Eselencia? *Le grité: lo que me vió,* Pa servirle, ño Lugares.— / Riendose me contestó." ("Carta de Pancho Lugares a su mujer Chanonga", en *El Gaucho*, 17, 12 de diciembre de 1831; recopilada por Luis Soler Cañas, *op. cit.*).

35- Ver Ana María Amar Sánchez, "La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, primer semestre de 1992.

36- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro,* vv. 2091-2094.

37- "Gobierno gaucho", recopilado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en *Poesía gauchesca*, *op. cit.*, t. II.

38- "Al fausto día en que el Exmo. Sr. Gobernador de esta Provincia D. Juan Manuel de Rosas regresa a la Capital", en *La Gaucha*, 15, 6 de diciembre de 1831; recopilado por Soler Cañas, *op. cit.*

39- Los ladrones de la noche porteña también entran en las gacetas de Pérez. En la "Exposición" satírica, firmada por el alias "Los caballeros de la industria" (*De cada cosa un poquito*, nº 16, 8 de setiembre de 1831), Pérez encuentra la gracia en el habla del delincuente ("A personas conocidas / Por su notoria pobreza, *Solo por delicadeza* les dejamos transitar, *Por no quererles quitar* sin provecho la cabeza") para concluir, en una torsión abrupta y un tanto inverosímil, haciendo que los propios ladrones soliciten mano dura de la policía: "En fuerza de mi conciencia, *Bueno es tomar providencia* Para que los superiores *Celen á los celadores* Por su honor y conveniencia".

40- En *El Gaucho*, nº 16, 8 de diciembre de 1831; recopilado por Rivera, *op. cit.*

ASCASUBI Y EL MAL ARGENTINO
por Pablo Ansolabehere

París, 1872. Hilario Ascasubi (1807-1875), que desde hace tiempo ha elegido la capital del siglo para extrañar a la patria, reúne su obra dispersa o inédita y decide publicarla en la imprenta Dupont, en tres tomos de lujo. Convertido en su propio editor, Ascasubi ordena, clasifica, reescribe, anota y publica una obra de casi cuarenta años. Así, la mayor parte de sus textos, desperdigada en periódicos, folletos, hojas sueltas y cuadernos, se salva de la probable dispersión y esquiva el destino que les ha tocado en suerte a otros poetas gauchescos que lo precedieron: su admirado Bartolomé Hidalgo, su anacrónico rival Luis Pérez.

Santos Vega*,* Aniceto el Gallo*,* Paulino Lucero. Los títulos —resumidos— de cada uno de los tres tomos son nombres. (1) Nombres de gauchos. Y la gauchesca, se sabe, es una cuestión de nombres: el nombre del autor —del hombre de letras— y el nombre del gaucho que respalda una entonación que, a su vez, da nombre al género. Voces y nombres proliferan en las páginas de Ascasubi. Voces de gauchos —unitarios, federales, gaceteros, tiranos, malevos, liberales—, voces de negros, de indios, de gringos, de hombres de la ciudad. Y entre todas, también, la voz del autor, en los prólogos, en las notas al pie, en los títulos cambiantes de sus poemas.

Retruco a Rosas

El tercer tomo de las *Obras Poéticas* de Ascasubi reúne casi todos sus textos del período de la lucha contra Juan Manuel de Rosas, escritos desde el exilio en Montevideo, la ciudad sitiada por el ejército de Manuel Oribe desde 1843 hasta 1851. Jugar al truco con Rosas, mano a mano, es el deseo que guía y mejor resume el tono de *Paulino Lucero*, hecho de una mezcla de provocación, semblanteo, contrataque, jocosidad.

Paulino Lucero muestra las cartas que Ascasubi esgrime en ese juego, en ese duelo verbal: multiplicidad de voces, de registros y de

géneros, periodismo gaucho, humor, guerra.

"Retruco a Rosas" es un breve y memorable episodio de esa guerra. El poema —una décima— es una respuesta indignada y feroz, un retruco, que apunta directamente a su principal y deseado interlocutor. El juego es posible sólo porque él también, Rosas, es —aunque embustero— un gaucho. Esa zona común permite el entendimiento necesario para la disputa, que se hace en su lengua. "Retruco a Rosas": esa frase define la actitud que caracteriza los poemas de *Paulino Lucero*. Y el poema mismo muestra las claves de su funcionamiento: su ligazón latente e irrecuperable con el suceder inmediato, la defensa del jefe militar atacado (el general Paz), la mediación de la prensa y la necesidad de llegar a las entrañas de un enemigo esquivo y omnipresente (de desentrañarlo): "Y para apurarte más" —le promete en el final— "yo te buscaré la vida". (2)

La extensión del mal

"El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión" escribió Sarmiento en *Facundo*, tratando de definir y conjurar la imagen amenazante del desierto. Pero podríamos plegar la frase sobre sí misma y preguntar: "¿la extensión de qué?" Y responder: "la extensión del mal". ¿Cuál es la extensión del mal que aqueja a la república? ¿Cuánta? En Sarmiento, en Ascasubi, en los escritores que escriben contra Rosas, hay una tensión entre dos órdenes de mal. Uno es el mal visible, el mal encarnado, el mal hecho hombre: Rosas, o mejor, Rosas y todas sus extensiones: Oribe, Urquiza, Echagüe. Este ser, demonio de perversidad, es un mal en el medio del camino, incrustado en el gobierno de la república. El mal que se extiende sobre la Argentina.

Por eso tanto interés en la figura de Rosas —y en sus figuras—; por eso su relación con el segundo orden de mal que aqueja al país, los que podríamos denominar sus males estructurales. Ante éstos los escritores acuñan la imagen del desierto y ensayan una alternativa, enarbolan un programa, para cuya concreción se necesita que desaparezca quien se ha atravesado en el camino. En este sentido, Rosas es mal elemental, simplemente porque se opone al bien, porque obstaculiza la puesta en práctica del programa liberal. Frente al problema planteado por la esfinge de Rosas, Sarmiento descubre que para descifrarlo debe ir necesariamente más allá de su figura. Para Sarmiento el mal en realidad se llama *barbarie*, y es constitutivo de la

Argentina, de la América española. La solución, entonces, debe consistir en extirpar el mal, esto es, no sólo derrocar a Rosas, sino —y sobre todo— aniquilar la barbarie. Tal operación requiere, por supuesto, cambios programáticos, pero también cambios de personas: eliminar a quienes están condenados a portar el virus de la barbarie. Reemplazar al gaucho malo por el "gaucho alemán" soñado por Sarmiento en las páginas finales de *Facundo*.

En *Paulino Lucero* la cara visible del mal también es Rosas; varios poemas insisten en mostrar el verdadero rostro del rosismo, la verdad de su mal, que es puro e intenso. Y también, aunque en menor medida que en *Facundo*, *Paulino Lucero* reserva un espacio para la formulación de un programa (claramente expresado en el poema "Los misterios del Paraná") cuya puesta en práctica —que significará el final de las penas de los gauchos patriotas— necesita de la derrota de Rosas. Sin embargo, más allá de estas coincidencias con Sarmiento, hay en Ascasubi un vacío en el lugar de la barbarie. Esto no quiere decir que las manifestaciones de barbarie estén ausentes en sus poemas. Pero esa barbarie que, por empezar, no recibe tal nombre, no involucra a los mismos elementos que tan nítidamente identifica Sarmiento en *Facundo*.

¡Gaucho malo!

Josefina Ludmer señala en Ascasubi un escándalo para el género: que el enemigo sea gaucho. (3) En realidad podría decirse que el problema no es que el enemigo sea gaucho, sino que "yo", el yo que enuncia en sus poemas, sea gaucho, más precisamente, un gaucho que enuncia desde el bando unitario. En Ascasubi el sistema de Sarmiento resulta insuficiente en un punto. Para Sarmiento, el gaucho —más allá de alguna nostálgica excepción— queda del lado de la barbarie. Sarmiento piensa: Rosas es gaucho y malo, lo que es casi lo mismo. Ascasubi se lamenta interiormente: Rosas es malo, pero gaucho. Ésa es la cuestión.

La solución para Ascasubi está en adjetivar: frente al gaucho malo, inventa y coloca al gaucho liberal. Podría decirse que el gaucho liberal es el que "tiene un plan", el que lucha contra Rosas en defensa del bien, el que busca su caída para poder poner en práctica tal programa. En Sarmiento prácticamente no hay necesidad de adjetivación para "gaucho" y su cultura. El sustantivo se basta a sí mismo, sobre todo cuando se lo usa para catalogar a Rosas o a Facundo Quiroga. En

cambio, en Ascasubi hay una necesidad permanente de adjetivar a los gauchos: salvajón, gacetero, mazorquero, escrebido; "gaucho" solo, gaucho a secas —a diferencia de Sarmiento— implica un elogio. Por eso los adjetivos que califican a los gauchos del otro bando tienen casi siempre un sentido negativo. Y, por eso, el carácter indiscutiblemente gaucho de Rosas —que en Sarmiento es un modo de denigrarlo, explicarlo y definir su gobierno— en Ascasubi se transforma en un atributo. Cuando Rosas es llamado gaucho y se lo quiere descalificar es necesario agregar: ladrón, embustero, asesino. Solo, sin adjetivos, es un signo positivo que a veces puede alcanzar al mismo Restaurador.

El mal que encarnan Rosas y el rosismo no encuentra en Ascasubi un "más allá", como en Sarmiento. El mal empieza y finaliza con él y su sistema. Se consume en él. Por eso, tal vez, puede alcanzar tal intensidad. En Ascasubi la barbarie se origina y concentra en el rosismo, que se transforma en una usina de gauchos malos. La maldad es un hombre, su partido y su máquina infernal.

La canción del verdugo

En algunos instantes del *Paulino Lucero* el mal se concentra y se vuelve puro. Eso ocurre en el poema más conocido del libro, "La refalosa". Hay algo de excesivo en él que lo singulariza y lo coloca en otro lugar, casi en otro sistema. Ese mal absoluto que brilla con resplandor siniestro en "La refalosa" se estetiza en virtud de su intensidad. El uso del mal se vuelve altamente eficaz. Está, por un lado, el aprovechamiento más político del poema, volcado hacia la eficacia guerrera de la literatura, que se propone mostrar, sin dejar dudas, la maldad del sistema rosista para condenarlo sin remedio. Pero, al mismo tiempo que se distancia del conjunto de poemas de que forma parte, "La refalosa" condensa varios de los rasgos que sirven para definirlos. En primer lugar, el manejo de las voces. El procedimiento es simple: consiste en dejar que el mazorquero hable, y que su propia voz lo condene.

El espectáculo del terror de "La refalosa" busca sus destinatarios en los propios antirrosistas y en el bando enemigo. En los primeros con una pedagogía que opera en dos sentidos: descriptivo, al mostrarles el verdadero carácter del mal del rosismo, por si no estaba claro; admonitorio, al advertirles, a través del terror, que tienen que defender la ciudad cueste lo que cueste, si no quieren que les ocurra lo que describe el mashorquero. A los enemigos, quiere convencerlos de

las bondades de la deserción y el pasaje al bando de los defensores de Montevideo. El mal que pone en escena “La refalosa” no es un simple contrapeso del bien. Hay un efecto de *extrañamiento* que surge de su carácter excesivo, que lo vuelve inexplicable y atractivo a la vez.

En “La refalosa” se organiza el espectáculo del suplicio y de la muerte. Pero en realidad no se trata de una puesta en escena sino de un relato, y relato futuro, porque es una amenaza. Entre el ver y el oír se juega el juego de “La refalosa”. La primera palabra de la amenaza es “Mirá” (en el sentido de “tené en cuenta”, pero también en el de “observá lo que te va a pasar”). Después dice: “Ahora te diré cómo es”, y más adelante: “escuchá y no te asustés”. *Mirar* y *escuchar*, como opuestos a ver y oír —mera facultad física— implican un ejercicio conciente de los sentidos, entre los cuales se cuela el *decir*. Además, *mirá* y *escuchá*, así conjugados en imperativo, son una orden del que dispone frente a su objeto, ese *vos* que designa al “gaucho salvajón”, esclavo que se somete a la voluntad del dueño de la voz, el dueño del “diré”.

El relato del suplicio se hace en presente, pero su concreción se proyecta en el futuro. El “Ahora” corresponde al relato. Para el futuro se deja el “hacer probar” qué es, de qué se trata la refalosa. Lo que se palpa “ahora” es el relato. El placer del texto se mueve, entonces, entre el decir y el escuchar. La voz de Jacinto Cielo, el destinatario de esta carta-amenaza, está ausente (para poder escuchar su voz habrá que esperar al poema “Contestación de Jacinto Cielo”). En cambio, una vez que empieza la amenaza, la voz del mashorquero ocupa todo el espacio del poema. Su exposición se divide en dos partes. El marco que abre y cierra la descripción de las etapas del suplicio, y que tiene como destinatario a Jacinto Cielo, y el relato propiamente dicho del tormento. En éste ya la víctima se objetiviza en una tercera persona designada como “unitario” (“unitario que agarramos”). Y el sujeto de la acción es un plural que incluye al narrador, los “compañeros mazorqueros”.

En ese relato el unitario —la víctima— carece de palabra, pero no de voz. Es la voz del torturado, que se expresa “clamoriando”, que “grita”, “llora”, “clama por los santos”, se “queja”, o habla a través del cuerpo: “brinca”, se revuelca, revuelve los ojos, hace “gestos y visajes”, saca la lengua, le da chucho, refala, patalea, se estira, espira. La única frase que se se coloca en boca del torturado virtual es, en realidad, lo que le harían decir antes del suplicio: “Viva la

Federación". El texto se cierra con una consigna política, emblema de la voz oficial cuyo complemento —o segunda parte— es una condensación de lo que relata la primera. "La refalosa" es un modo de explicar el "mueran los salvajes unitarios". Por eso no es casual que a la víctima se la llame "salvajón" y "unitario". "La refalosa" explica qué significa realmente el "mueran" para el rosismo.

No hay palabras dentro del suplicio, sólo sonidos, clamores, risas, canto, desplegados en un contrapunto entre el placer del victimario y el dolor de la víctima. Allí está lo monstruoso de la fiesta. El horror y la eficacia del poema se conjugan en esa operación de superponer el dolor del supliciado con el goce de los verdugos, y dotarlos de un *crescendo* que a cada paso parece volverse insostenible, pero que sin embargo sigue escalando, implacable, hasta la desaparición del cuerpo mutilado de la víctima.

El museo de la Federación

"Isidora la federala" es otro poema de *Paulino Lucero* que puede ser leído como la continuación y el cierre de "La refalosa". El espectáculo del mal ya no está en la fiesta del suplicio, sino en la exhibición minuciosa de los restos de las víctimas. "La lonja" que hacia el final de "La refalosa" los mashorqueros extraen del cadáver, sus "orejas", todo va a parar al centro del mal: el cuarto de Rosas, verdadero museo del horror. (4)

Isidora viaja desde el campamento de Oribe, en la Banda Oriental —el lugar de "La refalosa"— hacia el espacio interior y sin música, pero no menos gozoso, de la casa del restaurador. La gaucha Isidora, "federala y mashorquera", es recibida por Manuelita Rosas. Para la vieja amiga, y en prenda de su amistad, Isidora le trae una "lonja que le ha sacado a un francés". La reliquia es el pasaporte apropiado para entrar en el cuarto de Rosas, sitio infernal donde se exponen las partes del cuerpo de los enemigos, con la correspondiente inscripción que —como en los museos— aclara la calidad y procedencia del trofeo que se exhibe. (5)

El paseo de las dos amigas es interrumpido sorpresivamente por el dueño de casa. Rosas entra en su cuarto, con la "cara endemoniada". Y entonces comienza otro espectáculo. Como la víctima de "La refalosa", Rosas se contorsiona, hace gestos, brama y echa espuma por la boca. Su suplicio es el miedo: miedo a la derrota y a lo que le harán los unitarios cuando lo agarren. El precio que paga Isidora por el

espectáculo es la muerte. “Sin valerle el haber sido / Federala y Mashorquera”, el restaurador la manda degollar para que no pregone lo que ha visto. Al final Rosas se adueña de la escena: se sienta sobre el cadáver de su víctima, bebe un trago, se agacha, le pega un beso y larga una carcajada. La risa convulsiva de Rosas es lo que queda flotando cuando se cierra el acto ejemplar del mal.

El zoológico de Aniceto El Gallo

Aniceto el Gallo o Gacetero Prosista y Gauchi-Poeta Argentino titula Ascasubi el segundo tomo de sus *Obras*. Aniceto el Gallo es, tal vez, el más reconocible de sus nombres gauchos. Ése es el alias que elige Mujica Lainez para el título de su biografía de Ascasubi; y ése es el nombre que había elegido Estanislao del Campo para hacer una de las más festejadas irrupciones en la literatura argentina, con su *Anastasio el Pollo*. Pero, antes que nada, *Aniceto el Gallo* es el nombre del periódico que Ascasubi publica en Buenos Aires desde el 19 de mayo de 1853, y que luego decide incorporar, con algunas supresiones, en la edición de 1872. (6) Pero es *el Gallo*, así, sin esa porción de humanidad que le otorga *Aniceto*, la forma sintética y popular con la que el gaucho gacetero decide nombrar a su periódico. “Cada vez que suelto el Gallo” (7) dice, con una frase que evoca de inmediato la provocación; el Gallo, obviamente, es de riña, y se lo suelta para pelear. En el número 7 Aniceto anuncia que ha soltado el Gallo “al Diretorio […] esa jaca entre-riana”. “Jaca: gallo viejo”, anota el autor. El gallo viejo es Urquiza, el presidente de la República de la que se ha escindido Buenos Aires, y principal destinatario de los ataques del Gallo, que amenaza: “lo voy a dar contra el suelo / y acabarlo de aturdir”.

La premisa combativa del periódico es evidente, y no hace más que continuar en este sentido la línea poética de *Paulino Lucero*. Pero esta agresividad animal también sigue una tradición dentro del periodismo gauchesco: ahí están, por ejemplo, *El Torito de los Muchachos* y *El Toro del Once*, periódicos del gauchipolítico rosista Luis Pérez, que a comienzos de la década de 1830 estaban dispuestos a atropellar a todos aquellos que se pusieran en su camino (el camino del Restaurador). (8) Del toro al gallo (o del torito al gallito) hay en la gauchesca todo un repertorio de la animalidad, deudor evidente de la cultura rural, y cuya proliferación puede verificarse, por ejemplo, en el *Martín Fierro*. El toro atropella y da cornadas, pero el gallo tiene una

ventaja: “clava el pico”, agrede con la palabra. Su blanco predilecto es el general del ejército de los “teruteros”, denominación que se repite a lo largo de todo el periódico. Los *Teruteros* gritan y alardean, pero no hacen nada, porque son también *mulitas*, o sea, cobardes. El lugar de Ascasubi en esta contienda es claro: Aniceto el Gallo es un gaucho —y un periódico— *porteño*, lo cual significa, en el momento de su aparición, anti Urquiza y enfrentado a la Confederación. Luego del breve paréntesis de la campaña del Ejercito Grande y los primeros momentos después del triunfo en Caseros, Ascasubi vuelve al terreno en que parece sentirse más cómodo: la escritura de textos de combate contra los “tiranos” del bando federal, desde el interior de la ciudad sitiada. Sólo hay algunos cambios: Urquiza por Rosas; Buenos Aires por Montevideo.

La estrategia de Ascasubi es adaptarse a la nueva situación política, pero recurriendo todo el tiempo a los esquemas del período rosista. Esta adaptación no es fácil, porque las cosas evidentemente han cambiado y esos esquemas —rígidos ya durante los años del sitio de Montevideo— resultan insuficientes. Si bien enfrente está un caudillo federal como Urquiza, se trata del mismo hombre que derrocó a Rosas y a cuyo ejército se unió y cuyas hazañas glorificó el propio Ascasubi. Además es el gobierno de Urquiza el que convoca a un congreso y dicta aquello que tanto le reclamaban a Rosas: una constitución.

El perro

Aniceto ataca al ejército de los “teruteros”. Pero para que la lucha tenga mayor valor, el enemigo también debe portar una respetable cuota de peligrosidad. En los pocos momentos en que Aniceto se pone serio y compone un poema para cantar las hazañas del ejército defensor de Buenos Aires, apela a la clásica imagen del *Tigre* que evoca a Rosas y simboliza el carácter sanguinario de los tiranos. Pero el animal que en realidad mejor representa a Urquiza, y hasta por momentos supera su figura, es un perro, tal vez el perro más famoso de la literatura argentina: Purvis, el verdadero antagonista del Gallo (no en vano el nombre lo emancipa del simple genérico de su especie). Lo primero que se destaca de Purvis es su ferocidad y la incondicional fidelidad para con su dueño. Anota Ascasubi: “Purvis le llamaba Urquiza a un gran mastín que siempre lo acompañaba y mordía a muchas personas”. Su primera aparición en *Aniceto el Gallo* es a través de otro perro que evoca su figura, “un diablo de mastín bayo, parecido

al perro del Diretor". Se trata, en realidad, del perro del imprentero que publica el periódico, y que ataca a Aniceto porque éste, sin querer —aunque queriendo—, ha quemado a su dueño.

Las otras apariciones lo mostrarán siempre junto a su amo, servicial a la hora del ataque y la mordida. En "Memorias de una aundiencia" Purvis espanta a una vieja santulona, que, como otra gente, se había acercado a Urquiza para pedirle favores. La escena evoca —atenuada— la risa del "presidente" Oribe en "La refalosa". Ante el ataque de Purvis la vieja es "sacudida de mordiscones" y termina revolcada "sobre el frasco y los huevos rotos que habían estado podridos". El espectáculo, que espanta a los visitantes y hace reír a Urquiza, es utilizado por Aniceto para exhibir la brutalidad de su contrincante. Sin embargo, esa clase de humor, que hace reír únicamente al Director, es una de las marcas registradas del periódico. Una especie de humor circense, que provoca hilaridad con la pantomima y el infaltable detalle escatológico. En ciertos momentos Aniceto actúa como un *clown*. En el mencionado encuentro con su imprentero titulado "El pagamento", aparecido en el tercer número del periódico, Aniceto tropieza, se cae, se levanta, arroja todo, quema con agua hirviente al imprentero, se trepa a su cama, la rompe, vuelve a caer y desparrama el contenido de la bacinilla. (En realidad, hay que decir que los daños que sufre el imprentero son un castigo por haber editado uno de los documentos que más ataca Aniceto: la "maldita custitución" recién sancionada en Santa Fe, y cuyas copias terminan sirviendo para limpiar la "cosa insufrible" que Aniceto desparrama.)

En la otra función que brinda Purvis, la víctima es un francés, a quien Urquiza no comprende y manda castigar. Mientras lo insulta ("levántate, gringo de m… flojonazo") Purvis lo ataca, lo muerde y le arranca "una lonja" (otro modo de remitir al horror del rosismo y su museo de reliquias de unitarios). Esta escena entre Urquiza y el "gringo" es oportuna para recordar que Purvis se llama así en "honor" del comodoro Brett Purvis, comandante de la armada inglesa en el Río de la Plata durante el gobierno de Rosas, y uno de sus principales enemigos. Por eso en *Paulino Lucero* aparece como un héroe, o mejor, como "un toro que […] quiere atropellar". Toro (para Ascasubi) o perro (para Urquiza): en la opción se juegan valoraciones políticas.

Las cuestiones vinculadas con la extranjería, la nacionalidad y la patria son cruciales en *Aniceto el Gallo*, porque además se entraman con otro problema clave en la gauchesca: el lugar social del gaucho y

su relación con otros actores sociales. Sabemos desde el título que Aniceto, como otros gauchos de Ascasubi, es "gacetero prosista y gauchi-poeta". Es decir, es un gaucho letrado que, además, como se muestra en su primer dialogo con el imprentero, conoce algo de inglés y francés. Aniceto es militar —escribe, muchas veces, desde el cuartel para glorificar las hazañas de sus jefes— y porteño. Desde ese lugar complejo —y hasta escandaloso para un gaucho— Aniceto trata de definir lo que significa, por ejemplo, ser patriota, foráneo o extranjero.

En primer lugar, Aniceto es un gaucho que se mueve en el interior de la ciudad, y que dentro de sus límites parece sentirse más cómodo en los arrabales, es decir, en la zona más militarizada, donde se espera resistir el avance del enemigo. Pero la definición de porteño excede los límites de la ciudad, porque porteños son también los habitantes de la campaña de la provincia de Buenos Aires. "Puebleros y paisanos", clasifica Aniceto, al mismo tiempo que trata de anular la diferencia social en virtud del enemigo común. "Tanto los gauchos como los cajetillas","el porteñaje de casaca o de poncho" son valiosos por igual si defienden la ciudad. Por la dudas, le hace decir al propio Urquiza: "los porteños, tanto los gauchos como los dotores y los de varita, todos son unos bellacos". Sin embargo, la alianza no puede ocultar la diferencia, que aflora con una violencia que es parte de la historia del género. En "¡Blan!! ¡Blan!! ¡Blan!!" Aniceto apunta a los que se escondieron cuando hacía falta pelear. La acusación —inevitable metáfora, animal mediante— acentúa la diferencia: "La tarde del campaneo *de alarma, en la ofecinas* vide a un montón de gallinas *en un puro cacareo". La ciudad es dividida para demarcar la zona de los valientes ("los cantones", "los andurriales") y la de los "gallinas": la oficina donde se refugian "…unos mocetones* de esos de letra menuda *que, apenas medio estornuda* un cañón en los cantones, *se largan al arro-ro.* Cocoró…có, cocoró…có". La diferencia, para el gaucho "letor", está en la letra. La alianza social también tambalea a medida que el peligro se aleja. En el último número del periódico (primera época) Aniceto se queja de que, ahora que ya no lo necesitan, le den el licenciamiento y lo traten como "sacatrapo". Los "puebleros" le explican que el desmembramiento del ejército que defiende la ciudad es necesario, ante el alejamiento de Urquiza, por una razón de "conomía". Un "terminacho" que usan los puebleros para justificar algo que perjudica a otros gauchos soldados como él. Otra vez la diferencia se ve en la palabra.

Por otro lado, la forma extrema de diferenciarse del enemigo es recurrir a los valores patrióticos y a la extranjería. Urquiza es un "foráneo" y la patria es Buenos Aires. Un gaucho porteño advierte claramente que no admite: "…eso de que un foráneo *venga de ajuera a imponernos* y a mandar en nuestra tierra". Incluso el término "criollo" se reserva únicamente para los gauchos porteños. (9) Sin embargo, los "entre-rianos" son foráneos pero argentinos, y además gauchos. Aniceto no lo olvida, sobre todo cuando trata —como en *Paulino Lucero*— de influir en la tropa enemiga. Cita el refrán "entre bueyes no hay cornadas" más de una vez, para dejar en claro que esa zona común —ser gauchos— es el punto de partida para un posible entendimiento. La alianza gaucha se propone en contra de los que usan a los gauchos: los tiranos —antes Rosas, ahora Urquiza— y también otros aprovechadores, como los "congresudos enredistas" que hacen que se maten "los paisanos unos con otros" mientras ellos se enriquecen.

Pollo del Campo

Como era de esperar, al Gallo le sale un Pollo, de nombre Anastasio. El 5 de agosto de 1857 aparece en *Los Debates*, de Bartolomé Mitre, el primero de una serie de poemas gauchescos firmados por un tal *Anastasio el Pollo*. El nombre, a medio camino entre el homenaje y la parodia, es de por sí una incitación a la respuesta del invocado. Pero no es Aniceto el que responde, sino Ascasubi, para reclamarle al periódico, en tono de carta documento, que por favor se aclare que no es él quien se esconde tras ese nombre. En su respuesta inmediata el Pollo se ubica en el humilde lugar del discípulo, y suscita, de este modo, una nueva contestación —amistosa— de Ascasubi, en la que explica que rehuyó explícitamente toda atribución autoral, no por la calidad de los versos —que le parecen excelentes— sino para que el público no pensara que se dedicaba a escribir rimas divertidas en momentos de desgracia familiar, provocados por la muerte reciente de su hija.

A pesar de las reticencias de Ascasubi, más adelante el diálogo va a continuar, pero esta vez con la esperada participación de Aniceto. Las intervenciones pueden encontrarse en *Aniceto el Gallo* y en el volumen de *Poesías* de Estanislao del Campo. (10) El diálogo amistoso puede ser leído como una variante de esa forma tan característica de la gauchesca, inventada por Hidalgo. Precisamente, como parte de una

serie de reconocimientos y de legados literarios, *Aniceto el Gallo* se inicia con una cita —errónea— de uno de esos famosos diálogos entre Chano y Contreras. (11) La forma diálogo —ya utilizada por Ascasubi en *Paulino Lucero*— vuelve a aparecer frecuentemente en las páginas del *Gallo*. Pero además, en virtud de su estatuto periodístico*, El Gallo* suscita otro tipo de diálogo, menos amistoso que el que se da entre Chano y Contreras, o entre el Pollo y el Gallo, y más cercano a la injuria. Por supuesto, también esta forma dialogal es, ya por entonces, parte de la tradición del periodismo —y sobre todo del periodismo gauchesco. En *Aniceto el Gallo* se pueden rastrear las asperezas de la voz del otro inscripta en el "retruque" injurioso. En el número 14 del *Gallo,* Aniceto le responde en una de sus intervenciones más violentas a un tal Barriales. En el reñidero de la prensa gauchesca el diálogo es ahora más bien un contrapunto, payada que simula el duelo y donde el cuchillo es la palabra injuriosa. En abril de 1859 se publica en *El Nacional* de Buenos Aires un "Cielito antiterutero", de Aniceto el Gallo, en el que critica, como es su costumbre, a Urquiza y su ejército. En ese mismo mes le responden desde *El Uruguay*, de Concepción del Uruguay, con un "Cielito ateruterao", dirigido a "Aniceto el Gallipavo" y firmado por Juan Barriales.

En su poema, el gaucho Barriales despliega todos los recursos de la injuria: la atribución de cobardía ("el gallo cacarea"), su servilismo ante el jefe político ("el Gallo de Valentín", por Valentín Alsina), y el desenmascaramiento del autor que se esconde detrás del nombre del gaucho, para poder practicar el —muy usado en estos casos— argumento *ad hominem*. Barriales le apunta a Ascasubi, primero para recordarle su supuesta condición de "motoso" es decir, de "mulato viejo". Luego pasa de la descalificación racial a la moral, al recordarle "las pesetas que en el Colón has manoteao", aludiendo a la participación de Ascasubi en la construcción del antiguo teatro Colón y un supuesto fraude. El final sintetiza la acusación: "muera el mulato Ascasubi / de todos el más ladrón". (12) La respuesta, que sale también en *El Nacional* —y luego es recopilada en el *Gallo*— se titula, previsiblemente, "Retruco a Vitorica". Allí Ascasubi recurre a las mismas estrategias que su atacante. Antes que nada, ya desde el título, desplaza a Barriales y apunta a quien sería el autor, para Ascasubi: Benjamín Victorica, por entonces yerno de Urquiza, relación que le permite devolverle la acusación de servilismo. Si uno de los ataques que recibe Ascasubi tiene que ver con su nacimiento y origen,

entonces le retruca cuestionando, no su condición racial, sino directamente su carácter humano: "¡ahi-juna pu…! ¿en qué andurriales / ese bruto nacería? *¿Qué yegua lo pariría". Vitorica es un "animal", y para colmo "bruto grande, rosín y mashorquero". Un segundo ataque, enunciado en la presentación del poema, alude a su sexualidad y lo llama "manflorita". Finalmente, como para cerrar la riña, Aniceto recurre al desprecio. Llamativamente el Gallo se vuelve, como Purvis, mastín: "cuando un cuzco ruin* con ladridos lo torea, *el mastín lo desprecea,* y en vez de echársele encima, *ni le gruñe: se le arrima,* alza la pata y lo mea".

Pero, además, en *Aniceto el Gallo* aparece otra clase de diálogo, también producto de su carácter periodístico. Uno de los temas que más se repite en sus páginas es, precisamente, el de todos los aspectos que implica la edición de un periódico: la escritura, la impresión, la relación con otros periódicos, las dificultades financieras, las presiones políticas. Todos esos temas están presentes desde el primero al último número. Por eso no es casual que *Aniceto* comience con una dedicatoria al publicista Florencio Varela y que el primer texto se titule "Prosa del trato entre el imprentero y yo". (13) Allí el gaucho gacetero narra, en prosa —tal vez una de las marcas más notorias del periodismo en el género— la historia de la gestación del periódico y su trato con la persona que se encargará de la impresión. Y es aquí donde se manifiesta otra variante de la forma diálogo, muy frecuentada por Aniceto a lo largo del periódico. Los diálogos en prosa marcan siempre una distancia y una tensión que no suele estar presente en los tradicionales diálogos gauchescos en verso. En este diálogo, Aniceto debe soportar, por el hecho de ser gaucho, el desprecio inicial del imprentero, que sólo se muestra dispuesto a publicar su gaceta cuando Aniceto le prueba su solvencia: económica e intelectual.

En "La visita de Aniceto", prosa aparecida en el número 13, la temática periodística se entrama con esa tensión nunca resuelta que proviene —más allá de las alianzas— de la distancia social, y que, como ya se dijo, siempre tiene que ver con la lengua. Aquí Aniceto se muestra en su función de periodista que va en busca de una fuente segura para verificar la noticia del repliegue del ejército de Urquiza. Esa fuente es "el patroncito de *La Tribuna"*, es decir, "un mocito". En el diálogo entre el gaucho y su "patrón", Aniceto se confunde con los "terminachos" y esto provoca la risa de su interlocutor. Aniceto no

entiende ese humor y pregunta, casi indignado “De qué se ríe, amigazo”. El mocito, que entiende la lengua del otro y puede traducirla, prefiere no explicarle y pasar al asunto de la visita. Ante la pregunta de Aniceto sobre si era verdad la “reculada del Diretudo”, el director de *La Tribuna* responde: “así puede usté decirlo a los paisanos en el Gallo que suelte”. De Varela (Florencio) a los hermanos Varela (dueños del periódico), el pedido de intermediación no cambia. No importa que Aniceto se pierda en los terminachos del mocito, porque su función es traducir la noticia —la que le da el patrón, fuente confiable— para transmitirla a los paisanos. “Así”, exactamente como Aniceto acaba de expresarla, en su lengua. Los terminachos marcan una distancia indisimulable. El despectivo es el mismo que Aniceto había usado contra los “puebleros” y sus razones de “conomía” y que también emplea en la prosa que abre el número 6. Allí, refiriéndose a la repercusión de sus gacetas, afirma que “Aniceto les dice a los paisanos la verdad sin terminachos y no se casa con naides”. Los terminachos son sospechosos porque se asocian al engaño. Sin embargo, esa declaración de soltería ética no puede ocultar la relación estrecha que el gaucho mantiene con quienes sí utilizan esos terminachos. En ese lugar ambiguo, en esa frontera lábil se mueve Aniceto. El lenguaraz, para probarle a su público la sinceridad de sus palabras, se distancia —diferenciando palabras— de los mocitos y puebleros, pero sin dejar de traducirlos. Aniceto el Gallo es al mismo tiempo gaucho y periódico. Gaucho letrado, capaz de comprender otras lenguas, y periódico que, según las circunstancias, puede proponer la alianza con los cajetillas y los puebleros y servirles de puente para llegar a los paisanos.

Palabra sagrada

Santos Vega es el texto en el que Ascasubi pone sus mayores expectativas cuando se editan sus *Obras* en 1872. Pensado como deliberadamente ajeno a toda circunstancia política y con un criterio sobre la eficacia textual muy alejado de sus poemas de combate, *Santos Vega,* el primero de los tres tomos, es, en un sentido, *lo nuevo* de Ascasubi. El poeta retoma, en París, el texto de 1850, y al cabo de varios meses de trabajo pasa de los 2.002 versos iniciales a los 13.179 de la versión definitiva. *Santos Vega* resultó, desde entonces, el texto de la obra de Ascasubi que más ediciones ha merecido. La crítica, por su parte, coincidió —más allá de ciertos elogios— en lamentar su

extensión desmedida y en señalar su carácter novelesco. (14) Vincular la poesía gauchesca con el relato es casi una obviedad. La mayoría de los poemas gauchescos tiene un fuerte componente narrativo. Fue Borges quien, enfrentando la consagración del *Martín Fierro* como poema épico nacional, prefirió señalar su "índole novelística". Dado que esa índole es muy variable, habría que preguntarse con qué tipo de novela sería equiparable *Martín Fierro*. Borges arriesga, sin demasiadas aclaraciones, el nombre de Mark Twain y *Huckleberry Finn*. (15) En el caso del *Santos Vega* de Ascasubi, la respuesta a esa pregunta parece más fácil, porque evidentemente su modelo es la novela por entregas. Sin embargo, como —más allá de los parecidos— no se trata de una novela, sería mejor decir que *Santos Vega* es un relato en verso que se construye a partir de la mezcla del esquema narrativo del folletín y la técnica del relato oral. Ya el título completo del poema señala ese componente dual: *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor*. Por un lado, el nombre del cantor popular, y por otro los mellizos, condensación fraterna del esquema binario que guía su trama folletinesca.

Santos

La palabra "Dios" y las invocaciones a la divinidad se repiten como nunca antes en Ascasubi. Pero esta palabra se manifiesta, antes que nada, en la enunciación misma del poema. Claro que —como ocurre en estos casos— gracias a la mediación de un cura y de Santos. El poema comienza con un narrador que, en estilo gauchesco, informa sobre un "caso sucedido" que "cuenta un flaire cordobés / en un proceso imprimido". Es decir que esa ficción de oralidad que enmarca todo poema gauchesco se construye aquí a partir de un texto, de un "*imprimido*", redactado, además, por un cura.

Este cruce entre oralidad y escritura —cruce que permite, entre otras cosas, el nacimiento de la gauchesca— se complica aún más porque el cura basa su escrito en "un caso sucedido" que seguramente escuchó. *Caso* o *sucedido*, son dos términos equivalentes que designan un tipo particular de relato oral, que se diferencia del cuento por su estatuto no ficcional. El pacto de lectura (mejor sería decir *de recepción*) del *caso* presupone que, por más inverosímil que parezca la historia, lo que allí se cuenta realmente ocurrió. Tenemos entonces un *caso* que es trasladado desde la oralidad a la escritura por un "flaire cordobés" y que regresa a la oralidad, en la ficción enunciativa de la

gauchesca. Pero, además, el narrador principal de la historia, Santos Vega, personaje que proviene también de la tradición oral, y que simboliza la figura del payador es, al mismo tiempo, presentado como alguien "escrebido" y "letor". Y anota el autor (como para que no queden dudas): "letor: hombre lector y letrado". Otra manera de insistir sobre esta relación entre la cultura popular y la cultura letrada: el máximo exponente del saber popular pampeano es, al mismo tiempo, "escrebido" y "letor".

En Santos Vega existen básicamente dos planos narrativos que se cruzan permanentemente: la historia de los mellizos, que es narrada por Santos Vega al reducido auditorio del gaucho Rufo Tolosa y su mujer Juana Petrona; y el relato de lo que sucede con ese triángulo —al que en cierto sentido puede llamarse amoroso— a lo largo de la extensa narración. Y si la historia de los mellizos responde obedientemente a los requisitos básicos del folletín, el relato de lo que ocurre entre el narrador y su público se ubica en una zona intermedia entre la picaresca exhibida por Ascasubi en, por ejemplo, *Aniceto el Gallo*, y la exposición de un saber de la narración. El desarrollo de la historia de los mellizos está escandido —y al mismo tiempo entramado— por el relato de las peripecias de la narración oral a cargo de un gaucho letrado. Santos Vega entra y sale de la narración en un doble rol de narrador omnisciente (todo lo sabe) y de testigo (estuvo ahí), otro modo de conjugar folletín y relato oral. Pero no es un mero testigo que cuenta un *caso* que le tocó presenciar. Santos Vega es un profesional: tiene pleno dominio de su arte, y además cobra por ejercerlo. Ésa es la faena del narrador gaucho.

Santos Vega sabe por viejo, pero también por "escrebido". Por un lado su saber proviene de la experiencia en la vida y del ejercicio de su arte, del cual es totalmente conciente. Es, antes que payador, un narrador de cuentos metido a contar folletines, sabedor de las exigencias del género, siempre atento para conjurar los peligros que acechan su oficio, y entre los que figura el fantasma de la digresión. La historia de los mellizos de la Flor frecuentemente desaparece y pasa a un segundo plano, detrás de la historia de los protagonistas del arte de narrar: el cantor Santos Vega y su público, el matrimonio del gaucho Tolosa y su china Juana. Hay un tono zumbón que define este plano de la historia, donde se juega permanente con la relación —intercambiable— entre narrador y público, y en el que Ascasubi se permite mostrar a un Santos Vega que, si bien por momentos se acerca

al personaje de la leyenda, es mostrado como un narrador envidioso, vengativo y demasiado interesado en los atributos físicos de la esposa de su anfitrión. Desacralizar la leyenda es un modo también de facilitar la entrada del humor que más le gusta a Ascasubi, cuyos principales ingredientes —como en sus poemas de combate— son la insinuación sexual, los equívocos lingüísticos y el detalle escatológico.

El narrador

Pero en esta superposición con la literatura, Santos Vega también debe apelar a su saber letrado y demostrar pericia en la narración episódica. En este sentido está más cerca de la figura del folletinista profesional que de la del narrador popular. La historia que se ha comprometido a contar a cambio de un pago es una complicada serie de hechos que, para que el relato resulte eficaz, necesita de una buena dosificación de la intriga, del anticipo velado de lo que va a ocurrir, y de una recuperación de información que evite el previsible desconcierto de sus receptores. Para este narrador es lógico que las interrupciones de Rufo Tolosa aparezcan como una amenaza de digresión y de desajuste de lo que laboriosamente ha venido construyendo. Pero también las interrupciones, los cortes en la historia producidos por la puesta en primer plano de la situación enunciativa muchas veces funcionan a la manera del corte folletinesco, que sabe suspender la narración en el momento justo para dejar en vilo y con el deseo intacto al público. Obviamente, en esta tarea Santos Vega no está solo, porque siempre, junto a él, se mueve la sombra del narrador gaucho que presenta al cantor y su público, cierra la historia e informa permanentemente a los lectores acerca de qué va sucediendo entre estos tres personajes.

La excusa del relato también es un modo de mezclar el saber gaucho con la narración folletinesca. El desconocido que acaba de encontrarse con Rufo Tolosa se santigua al ver la marca que lleva su caballo. Este gesto, deliberadamente dramático, provoca el interés de Tolosa por la identidad del gaucho famoso y por el motivo de su actitud. La revelación de la identidad de Santos Vega, y su anticipo de que se trata de una historia funesta y larga, es un anzuelo demasiado atractivo como para no picar. A partir de esa “marca funesta”, Santos Vega comienza a desenrollar el hilo de una larga historia que tiene todos los ingredientes de la novela por entregas.

La mano de Dios

La idea de adaptar el esquema del folletín decimonónico al ambiente rural pampeano hace pensar inmediatamente en la obra de Eduardo Gutiérrez y sugiere que tal vez este texto de Ascasubi sea una suerte de precursor de los "dramas rurales" del autor de *Juan Moreira*. Sin embargo, hay una distancia insalvable entre ambos, a pesar de que hayan coincidido incluso en la elección del nombre de Santos Vega para sendas obras. Las novelas de Gutiérrez —verdaderos folletines, publicados desde 1879 en *La Patria Argentina*— difieren del texto de Ascasubi por su moralidad más que por su forma. La claustrofóbica escena que precede a la muerte de Juan Moreira, contada desde el punto de vista del gaucho acorralado por la partida que viene a matarlo, es impensable en el *Santos Vega* de Ascasubi. *Juan Moreira* —como *Martín Fierro*— está contado desde el gaucho malo. Ascasubi, en cambio, elige contar desde la partida. Por eso el verdadero héroe de la historia no es el mellizo bueno —al cabo, un pobre tullido de noble corazón— sino Genaro Berdún, el sargento que comanda la partida que atrapa, con la ayuda de un restreador sanjuanino, a su antagonista, el mellizo malo, el malevo Luis Salvador.

Cuando Santos Vega sintetiza la historia para Rufo Tolosa, anticipa dos cosas: la serie de desgracias que provoca el mellizo "desalmado", pero también el "castigo terrible" que recibe cuando "al fin lo alcanzó la mano de Dios". "La historia de un 'malevo' capaz de cometer todos los crímenes" es, según Ascasubi aclara en el prólogo, no sólo "El 'canevas' o red de *Los Mellizos de la Flor*", sino también "un tema favorito de los gauchos argentinos". Ascasubi se vale de esa predilección, pero le agrega la historia del castigo divino. El malevo no muere heroicamente enfrentando a la partida, sino después de haber confesado sus pecados, con la bendición del cura y en la paz de Dios.

Desde una perspectiva profana del relato, el cierre de la historia resulta escandaloso: sorpresivamente dos muertos reviven, una loca recupera la razón y el malvado sin remedio se arrepiente y muere como cristiano. Es la irrecusable lógica del milagro. Santos Vega explica cómo funciona: "[…] lo quiso Dios / quien allá en sus altos juicios *desde ese día empezó* a mostrar como casuales / los casos que encadenó". Nada es casual, y eso se revela en el cierre —moral— de la historia, donde se demuestra que todo estaba previsto. Sin embargo, también puede pensarse que la intervención divina, exagerada y

desesperadamente invocada por Santos Vega en el momento previo al desenlace de la historia, es la única solución posible para semejante estado de la trama. Sólo Dios, con la ayuda de sus amanuenses —la Providencia y Santos— puede salvar el descalabro del relato, y hacer posible el milagro del final feliz.

Bibliografía

Pablo Ansolabehere, "*Paulino Lucero* y los juegos de la guerra", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*. Montevideo, Imprenta de El Siglo Ilustrado, 1950.

Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", en *Discusión* [1926], Buenos Aires, Emecé, 1970.

Jorge Luis Borges, "Hilario Ascasubi", en Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero, Aniceto el Gallo, Santos Vega. Selección*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

Fermín Chávez, *Poesía rioplatense en estilo gaucho*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962. *José Hernández*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Manuel Mujica Lainez, *Vida de Aniceto el Gallo*, *Obras Completas*, II, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*, I y II, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Julio Schvartzman, *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Lily Sosa de Newton, *Genio y figura de Hilario Ascasubi*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.

Julio Speroni Vener, *Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del Paulino Lucero*, Montevideo, 1960.

Félix Weinberg, *La primera edición del "Santos Vega" de Ascasubi. Un texto gauchesco desconocido*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1974.

1- Los títulos completos son:
Santos Vega y Los mellizos de "La flor". Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en la campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808).
Aniceto el Gallo o Gacetero Prosista y Gauchi-poeta Argentino. Extracto del periódico de este título publicado en Buenos-Ayres en el año 1854, y otras poesías inéditas.
Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839-1851).

2- Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía Gauchesca,* edición, prólogo, notas y glosario, Tomo I, México-Buenos Aires, FCE, 1955. Todas las citas están tomadas de esta edición.

3- Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires Sudamericana, 1988.

4- Para la relación entre "La refalosa" e "Isidora la federala", así como entre la amenaza del mazorquero y el museo del horror, ver Julio Schvartzman, "*Paulino Lucero* y el sitio de 'La refalosa'", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

5- En realidad los trofeos del museo están doblemente anotados. El autor no olvida que junto con las dos amigas también se pasea el lector, y entonces, desde las notas al pie, retruca las notas del museo del rosismo para poner las cosas en su lugar.

6- *Aniceto el Gallo* se divide en dos partes: la primera es, como aclara Ascasubi, un "Extracto del periódico de ese título", y la segunda, "Poesías varias", incluye poemas que corresponden, en su mayoría, al período de la lucha contra Rosas, aunque también hay algunas posteriores.

7- Hilario Ascasubi, *Aniceto el Gallo*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, T.II, *op. cit.*

8- Ver en este volumen Nicolás Lucero, "La guerra gauchipolítica".

9- Para reforzar el sentido de pertenencia y el valor del gaucho porteño —y para menospreciar al general enemigo— en varios pasajes del periódico se habla de la otrora gloriosa batalla de Caseros como una "zapallada", es decir, como una batalla que Urquiza ganó sólo porque los soldados porteños no quisieron pelear, cansados de la tiranía de su jefe político, Rosas. De no haber sido así, otro seguramente habría sido el resultado.

10- En la sección "Poesías varias" Ascasubi incluye su "Carta de Aniceto el Gallo a Anastasio el Pollo", con la que se despide de su privilegiado interlocutor antes de partir a Europa, en abril de 1862. "Adios hijo: y pues te quedas / en esta tierra de Dios" le dice, sin dejar dudas sobre su rol de padre en esta relación. La contestación ("Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo") y otras dos piezas más ("A don Aniceto el Gallo" y "De Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo") fueron incluidas por Estanislao del Campo en sus *Poesías*.

11- "Hasta que… no quiera Dios, / se aproveche algún cualquiera / de todo nuestro

sudor.” Los versos, atribuidos por Ascasubi al gaucho Chano, en realidad corresponden a Contreras, y son un pasaje del “Dialogo patriótico interesante” de Bartolomé Hidalgo. Ya en *Paulino Lucero* el gaucho Ramón Contreras aparece para quejarse de Rosas y Oribe. En *Aniceto el Gallo*, en el primer poema de “Poesías varias”, titulado “Al 25 de Mayo de 1810”, Ascasubi hace dialogar a los gauchos de Hidalgo para recordar la fecha patria y para confrontar la gloriosa época de la lucha por la independencia con la desgraciada del gobierno de Rosas.

12- El poema es reproducido por Fermín Chávez en *José Hernández*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973. Figura allí porque Chávez conjetura que Barriales bien pudo ser el seudónimo de José Hernández, por ese entonces cerca del gobierno de la Confederación. En otro de sus libros Chávez va aún más lejos y sugiere, luego de señalar que Juan Barriales es el nombre de uno de los gauchos de Luis Pérez y que ciertos versos del poema se parecen bastante a otros del propio Pérez, que tal vez sea éste quien se esconde detrás del nombre de Barriales. (*Poesía rioplatense en estilo gaucho*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962).

13- Florencio Varela (1807-1848), que murió asesinado en Montevideo, “víctima sacrificada por el puñal de los tiranos del Río de la Plata” según la dedicatoria de Ascasubi, publicó en *El Comercio del Plata* algunos de los poemas que luego integraron *Paulino Lucero*. Cuando la campaña de Lavalle, en 1840, Varela pidió expresamente a Ascasubi una composición para imprimirla como hoja suelta y repartirla entre los soldados del ejército, entre quienes seguramente sus versos gauchescos tendrían una gran aceptación. El poema, incluido en *Paulino Lucero*, se titula “Media caña del campo, para los libres”.

14- “Se nos dirá que *Santos Vega* adolece de muchos defectos, que por instantes es folletinesco y prosaico”, escribe Mujica Lainez, y agrega: “su retorcido argumento (evidencia) su parentesco con los novelones de la época.” (*Vida de Aniceto el Gallo* en *Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.)

15- Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca”, en *Discusión* [1926], Buenos Aires, Emecé, 1970.

LA VIDA COLOR ROSAO
El *Fausto* de Estanislao del Campo
por Claudia A. Román

Hay títulos que, paladeados largamente por los lectores, se transforman en parte de la lengua y cambian con ella. Basta pensar en los nombres de obras tan dispares como "el" *Quijote,* "Usher" o *Gulliver* —en la Argentina, "el" *Facundo*, "el" *Martín Fierro*— para advertir que participan de ese reconocimiento: la abreviación indica que la obra se ha convertido en un objeto familiar y que ingresó a un registro coloquializado. A veces, esta familiaridad toma una forma levemente distinta. En el *Fausto* de Estanislao del Campo (1834-1880), en principio, más que la omisión del subtítulo —*Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866)—, llama la atención un agregado: es ya, para nosotros, el *Fausto criollo*. El adjetivo encierra cierto asombro, y es al mismo tiempo una instrucción de lectura.

A través del tamiz de la memoria colectiva, de los escolares que lo recitaron aplicadamente, de la sombra monumental que sobre él proyectó *Martín Fierro,* el *Fausto* sobrevivió en el enigma que encierra ese atributo. Su vitalidad y su frescura, tantas veces recordadas, residen justamente en los problemas y las soluciones que envuelve ese acriollamiento: traducción del modelo europeo, apropiación de una tradición universal y ensayo de una lengua propia —vocabulario, sintaxis y retórica— para la literatura argentina.

Un escritor frente al escenario

> Se establece entonces un duelo entre la voluntad de ver todo y de no olvidar nada y la facultad de la memoria que ha tomado el hábito de absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno.

Como si quisiera sacudírsela de encima, la mención del *Fausto criollo* suscita, casi invariablemente, la narración de una anécdota que explica el origen de su escritura. Para continuar el ritual: una noche de setiembre de 1866, Del Campo y su cuñado Ricardo Gutiérrez —autor del *Lázaro*, poema de tema rural en lengua culta, y hermano del folletinista Eduardo Gutiérrez, que llegaría a ser el autor de *Juan Moreira*— van a presenciar una representación del *Fausto* de Charles Gounod en el teatro Colón. La circunstancia y la fecha no son secundarias, sobre todo si se tiene en cuenta que la obra se estrenó en Buenos Aires antes que en la *Opéra* de París. Del Campo, por entonces, era militar y funcionario civil, autor aficionado de poesías de valor dispar. Años atrás, en 1857, como parte de esos juegos, se había asomado a las hojas de la prensa periódica con la máscara de un personaje gauchesco, Anastasio el Pollo, concebido como hijo dilecto y explícito de una creación de Hilario Ascasubi: el gacetero Aniceto el Gallo. Durante la representación, Del Campo evoca al Pollo: hace comentarios por lo bajo, imaginando lo que su personaje diría si estuviera en su situación. Gutiérrez lo alienta a que complete el relato, esas *impresiones*, escribiendo un poema. *Fausto* se publica primero en *El Correo del Domingo* —órgano con el que solía colaborar Del Campo— y más tarde en folleto. Las ganancias de esta primera edición serán donadas a los soldados de la Guerra del Paraguay.

La anécdota hace algo más que fabular un origen: coloca el poema bajo el padrinazgo de Gutiérrez, lo ubica en una situación lateral —el comentario travieso, inocentemente burlesco—, legitima su valor en la ulterioridad “a beneficio” —eminentemente extraliterario— del poema. Es decir: explica la novedad, buscando suavizar cada uno de los costados filosos del texto. Esos bordes tienen que ver, estrictamente, con el modo en que el *Fausto criollo* toma y tuerce las reglas de la lengua en la que hasta entonces se había escrito en el Río de la Plata y, junto con otras producciones que se abren paso alrededor de 1870 (de manera ejemplar, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla y *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández), organiza un cuerpo de literatura nacional, que es ya un objeto nuevo.

Por primera vez en una tradición literaria que se remonta al siglo XVIII, *Fausto* explicita cada una de las convenciones de la literatura gauchesca para inscribir el poema en el género: enfatiza la inspiración

urbana y letrada de la obra, tensa el uso del lecto rural —que pierde su connotación combativa o facciosa, y adquiere una fuerza plenamente cómica— y devuelve, invertido, el marco del poema —esas breves palabras impresas bajo el título, que permiten prolongar siquiera un instante más las prerrogativas literarias de la autoría— a la oralidad. (1) Más allá de los límites de la gauchesca, el *Fausto* propone a sus lectores una forma distinta y original de vinculación con el público.

La anécdota del Colón proporciona aún otro dato orientador para la lectura del poema. En ese relato, el espectáculo no está en el escenario sino en el público. Este viraje, en principio, no haría otra cosa que subrayar un rasgo propio del género. En ese sentido, Ángel Rama ha puntualizado que lo que denomina "invención de un público" es "la básica y fundamental opción que hicieron los gauchescos, la que habría de regir su estética y su poética (aunque menos y no siempre sistemáticamente su ideología) y la que permite que hoy los agrupemos en un vasto movimiento". (2)

La operación de *Fausto*, puntualiza Rama, consistiría en una ampliación de ese público, en tanto produce "la primera incorporación del público urbano y culto: lo consigue Del Campo sin que ello implique para el autor, en ese momento, la pérdida del eventual público analfabeto". (3)

Más que las oposiciones entre tradiciones (urbana/rural) o niveles (culto/popular), interesa el deslinde explicitado por Rama. Probablemente, la "incorporación" de un nuevo público supone, para cualquier texto, una apertura y desestabilización de la red de interpretaciones previstas por la historia del género en que se inscribía. En el caso de la gauchesca, esa red había estado tejida sobre todo por los enfrentamientos facciosos. Por eso, la eficacia de los textos dependía de garantizar una interpretación más o menos unívoca de su sentido.

Desde otra perspectiva: si, afirma Josefina Ludmer, "*Fausto* se constituye por exclusión de lo político", es también porque experimenta y discute las posibilidades, límites y nuevas operaciones de lectura que comienzan a desplegarse en la literatura del Río de la Plata. (4)

Lo que vio Anastasio. Fuegos artificiales

En el poema, ese despliegue se abre con la invitación que propone

el verso inicial: “En un overo rosao…”. Si el lector se deja llevar e imagina ese animal improbable sobre el que cabalgará la ficción, asistirá a una función tan extraña como la que vio el Pollo. Habrá firmado un pacto de esos que no se rescinden fácilmente, y entregará su alma por un rato.

Esta lectura de identificación no supone sólo la suspensión de la incredulidad que sostendría gran parte de los textos literarios. En este caso, la identificación es más compleja, porque el poema se sustenta por una multiplicación de espejos y mediaciones: todo es lo que parece, pero es más, y otra cosa. El movimiento inicial, entonces, es maravillar al lector, suscitándole una mirada tan extrañada y crédula como la de los protagonistas.

Ya en el principio, la forma en que el narrador relativiza su propia percepción del relato y de los protagonistas contribuye a crear este efecto. Pero más aún, la presentación del Pollo y Laguna es espectacular, en un sentido estricto. Para Laguna, a partir de la hipérbole (“jinetazo”, “capaz de llevar un potro *a sofrenarlo en la luna”) y la acumulación (que se vuelve teatral en la suma de términos que caen como piezas de un disfraz: “escarciador,* vivaracho y coscojero”, “metal, espuelas, virolas”). (5) El Pollo, por su parte, anticipa al Malo con su propia aparición. Es primero una metonimia en el sombrero que vuela y estremece a Laguna, haciéndole exclamar: “¡Vaya Záfiro! ¿qué es eso?”. El céfiro se ha convertido en joya, adorno fuera de lugar en la pampa, pero que permite la mágica aparición del Pollo en medio de las aguas.

La irrupción del “záfiro” no queda aislada. La insistencia en el brillo de los trajes —y en especial, en el apero de Laguna—, los “relumbrones” de la plata que cubre al jinete y al caballo, se enlazan connotativamente en dos líneas de asociaciones. Por un lado, la que vincula metal — dinero (“con el cuento de la guerra / andan matreros los cobres”) — juego (que es el medio que Laguna invoca para justificar sus adornos, “pura chafalonía”) — brujería — diablo. En esta línea de asociaciones, la plata es, ante todo, un elemento efímero pero que liga el relato: corre, se desliza, pero resulta difícil de asir. Uno de los momentos en que esta función se hace más evidente es en el final del fragmento descriptivo de la tercera parte del poema (“¿Sabe que es linda la mar?”), contado, justamente, por la mención de la plata y el brillo:

Y es muy lindo ver nadando
a flor de agua algún pescao:
van, como plata, cuñao,
las escamas relumbrando.

—¡Ah, Pollo! Ya comenzó
a manear taba: ¿y el caso?

En contraste con este despliegue de vestuario y escenografía, la historia que cuenta el Pollo sobre su propia visita al Colón habla de la destrucción de su indumentaria:

Mis botas nuevas quedaron
lo propio que picadillo
y el fleco del calzoncillo
hilo a hilo me sacaron.

Y para colmo, cuñao,
De toda esta desventura,
el puñal de la cintura
me lo habían refalado.

Pero un mundo necesita sustancialmente del otro: con esos restos deshilachados se entrama el relato de la representación de la ópera.

Por otro lado, el brillo, la plata y lo rosado (en el overo) vinculan a Laguna con el personaje de Margarita en la historia enmarcada —el relato de la representación operística— y con la zona de lo femenino en el poema.

Otra de las formas de distanciamiento está dada por el circuito del alcohol. La circulación de mate, tabaco y demás vicios es un organizador narrativo propio del género, que escande los diálogos y aporta cierto suspenso a la conversación. Sin embargo, aquí funciona también, "giñebra" y "ajenco" mediante, una relativización sutil de lo narrado. Pero las mediaciones se construyen con una táctica inversa, no sugiriendo sino provocando y subrayando la necesidad de vigilancia del lector. (6) En este sentido, resulta ejemplar el estado de alerta de Laguna sobre el sistema retórico que el Pollo utiliza para contar. Aquí ya no está en juego la suspensión de la credulidad ("¿será cierto?") sino el talento del narrador para recrear ese universo en la

mente del otro. Los símiles son un punto sensible para sostener esta gramática de la representación, porque exponen (y a veces, logran salvar) la fragilidad del enlace entre relator y escucha.

A lo largo de su relación, el Pollo se muestra como un narrador casi infalible. Genera interés en su interlocutor y disipa sus sospechas con respuestas contundentes. Llega, incluso, a invertir por completo su predisposición inicial, frente a una escena que parecía mantenerlo indiferente (la "desgracia" de Margarita, en la Parte V). (7) En tanto Laguna comparte la situación-marco del relato, pero no ha participado de la experiencia que lo origina, todo el sistema de comparaciones se asienta en el acercamiento del código operístico a la retórica de la naturaleza y la representación del mundo rural, que se descubre análogamente codificada. Hay un momento en el poema en que esta codificación toca su límite: "Y si pudiera al cielo / con un pingo comparar, *también podría afirmar* que estaba mudando pelo" (vv. 877-880). Frente a este cielo de escenografía, mirado en el espejo de la metáfora campera, Laguna reacciona indignado: "¡No sea bárbaro, canejo! *¡Qué comparancia tan fiera". De nada valen los argumentos del Pollo, porque Laguna continúa desconfiando: "Dice bien, pero su caso* se ha hecho medio empacador" (vv. 889-890).

Esta repentina —y también sorprendente— sensibilidad estética no tiene que ver con la verosimilitud —que Laguna ha venido cuestionando en varias oportunidades, la mayoría para dar al Pollo la oportunidad de reforzarlo. La impugnación surge aquí porque toca con un límite: los dos términos comparados son conocidos, y la figura se vuelve entonces deforme. Algo más adelante, el Pollo parece haber aprendido la lección y, más prudente, consulta con su interlocutor, luego de un pasaje en el que se compara a Margarita con la vida de una flor: "y diga: ¿es igual la historia / de la rubia y de la flor?". (8) Perplejo, Laguna reconoce la saturación alegórica: "…se me hace tan parecida/ que ya más no puede ser". Entonces, el Pollo replica con tono sensacionalista: "—Y hay más: le falta que ver/ a la rubia en la crujida". Del más de Laguna al del Pollo se produce, claro, un salto "hacia afuera" del sistema de comparaciones. El último no insiste en parecido alguno, sino que se abre a una nueva peripecia.

No es el único deslizamiento que se revela de una voz a otra. Para asegurar la conquista de Margarita, Satanás se vale de un espejo colocado en el fondo de la caja de joyas que queda a la mano de la rubia. Entonces Margarita se pierde, presa de su propia imagen. Para

asegurar la seducción de los lectores, el Pollo —que como el diablo, más sabe por viejo— vuelve a colocar la caja de diamantes en el final del poema. Margarita, en su delirio, evoca la caja: "Sin ver que en su situación *la caja que la esperaba* era la que redoblaba / antes de la ejecución". Margarita no ve, pero el lector tampoco. El narrador, buen ilusionista, ha cambiado una caja por otra. El Pollo, entonces, triunfa definitivamente porque su relato demuestra tener un valor distinto y propio, más allá de la referencia y aun de la parodia de la función que ha presenciado. En la prestidigitación la lengua es más rápida que el ojo, y el juego de palabras no tiene sentido si se ha presenciado el *Fausto*. Sólo lo tiene para el lector del *Fausto criollo*.

Lo que leyó la historia de la literatura argentina. Una noche en la ópera

Marshall Berman vio, en el *Fausto* de Goethe, un mito modelador de la experiencia moderna. (9) No es de extrañar, entonces, que el *Fausto criollo* permita entrever algunas de las formas en que se experimentaron los procesos de modernización en esta zona de América, durante la segunda mitad del siglo XIX. Para Ludmer, esa experiencia particular de modernización corta simultáneamente al género gauchesco, y lo periodiza:

> [P]uede postularse un primer corte, el de la parodia de *Fausto*; es el primer texto del género que separa nítidamente literatura y política. Define la primera por exclusión de la última e introduce una secuencia típicamente moderna que puede enunciarse así: despolitización, autonomización de lo literario, problematización de las construcciones representativas del género, y apertura de un debate nuevo entre los escritores, es decir, reformulación de sus funciones específicas. (10)

Ya Ricardo Rojas había advertido al pasar el cambio de función de las dimensiones estética y política, tanto de la producción de Del Campo como de su constitución como escritor, interpretándolo en términos de la serie en que organiza a "los gauchescos". (11) Sin duda, estos procesos centrales para la modernización de Latinoamérica atraviesan al *Fausto*. Pero más aún: el poema pone en escena (y resuelve) una discusión que apunta al nudo de esa modernización. El *Fausto criollo* es la "traducción" gauchesca de una ópera. Es decir: la

puesta en escena de las espectaculares y tensas relaciones entre América y Europa, de sus mediaciones, de las tradiciones culturales que involucran y de los intercambios materiales y simbólicos que presuponen.

En este sentido, Gonzalo Aguilar explica que "la expansión de la ópera se superpuso con la del imperialismo y con el nacimiento de la sociedad del espectáculo a escala planetaria: era el mundo que se formaba y se expandía mientras exhibía el espectáculo de su propia simultaneidad". Y agrega, luego de analizar con detalle las condiciones de posibilidad del estreno del *Fausto* de Gounod en Buenos Aires: "no hay que ver solamente a la ópera como la expansión de un género que parte de las ciudades europeas y avanza hacia la periferia, sino también los modos de localización que mediante diferentes estrategias responden a este trabajo de universalización estética." (12)

El *Fausto criollo*, entonces, más que relatar un viaje a la ciudad, escenificaría una travesía a la representación y a un modo (local) de entenderla. Ludmer señala la forma en que, en este sentido, *Fausto* cerraría, transformándola, la serie de las "visitas" de los gauchos a las fiestas de la ciudad —inaugurada con el género y explotada en sus diversas posibilidades a partir de los *Diálogos* de Bartolomé Hidalgo.

En este cierre superador, *Fausto* desplaza las condiciones de lectura de la serie. El poema parte de un sobreentendido que, puesto de relieve por Del Campo, se convierte en principio constructivo y en hallazgo poético. El descubrimiento de que la ópera y la gauchesca, aunque absolutamente distantes en lo que hace a su historia interna, pero también a sus temáticas, retóricas y estructura, descansan en el carácter convencional de la palabra cantada. Así, lo que resulta validado aunque artificioso en el primero (y más aún: validado como espectáculo *por* su propia artificiosidad no sólo musical, sino también escenográfica y de vestuario) adquiere un nuevo tipo de legitimación en el segundo. La voz gaucha, entonces, se advierte, como nunca antes, en su dimensión literaria. Por eso el relato que Anastasio el Pollo hace a Laguna en el *Fausto criollo*, entre invitaciones a compartir alcohol y tabaco, pampas, mares y caballos, no es el de un viaje a la ciudad sino el de un viaje a uno de los modos estéticos urbanos de la representación. Aunque Laguna también llega de la *ciudá* (v. 112), su escucha no viene moldeada por la modernización estética sino económica: acaba de intentar cobrar, infructuosamente, "una lana".

Laguna cree —como cree en que le pagarán, algún día, el dinero que le deben— que lo que el Pollo ha visto y cuenta es verdadero. El Pollo, sin embargo, señala con precisión el marco de su relato, indicando cada vez que se sube y se baja el telón. El poema multiplica la potencia de estas acotaciones sobre la puesta en escena, como veremos, ya desde la primera parte. Así, la credulidad desconfiada de Laguna contrasta con la ilusión —comprensión y disfrute— del Pollo frente a lo que ha presenciado. Laguna escucha, el Pollo "lee".

El poema se encarga, además, de mostrar la eficacia de esa lectura. En efecto: el relato del Pollo funciona —magia narrativa mediante— como "multiplicador monetario". El dinero que Laguna no logró cobrar al principio del poema reaparecerá, como cosa del diablo, en la última estrofa, para pagar con un "rollo" el "gasto del Pollo".

Primeras impresiones

No obstante la ocasión singular que su anécdota "de nacimiento" asigna al *Fausto criollo*, no era la primera vez que Del Campo ensayaba una composición en la que un gaucho asiste a una función de ópera. La "Carta de Anastacio [sic] el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. de la Grúa", publicada en el periódico *Los Debates* el 14 de agosto de 1857 —una de aquellas primeras intervenciones firmadas por el Pollo— elabora este mismo motivo. El carácter periodístico del texto, en este caso, refuerza su puesta en relación con la noticia del evento que buena parte del público real del diario pudo haber compartido: la interpretación de *Safo*, de Giovanni Pacini, a cargo de la soprano Emmy de la Grúa, que había tenido lugar unos días antes en el Teatro Colón. Varias lecturas críticas han encontrado, en esta composición, un esbozo de lo que se desarrollaría en el *Fausto*. (13) Precisa Manuel Mujica Lainez:

> Como lo haría más tarde en su *Fausto*, Del Campo describe aquí las impresiones de un paisano que entra por vez primera en un teatro lírico y asiste al espectáculo, interpretándolo a su modo y considerándolo no como obra de imaginación sino como un hecho real que tiene lugar frente a él, pues su ingenuidad ignora los convencionalismos. El germen de *Fausto* despunta en esta "Carta". De ahí su interés, que si priva al poema inspirado por la ópera de Gounod de su originalidad básica, del punto de vista de la *inventiva*, no le quita nada de su mérito intrínseco, ya

> que el segundo viene a ser como la realización en plenitud, la definitiva cristalización, de una idea ingeniosa largamente acariciada por el mismo autor. (14)

Cabría relativizar, sin embargo, la continuidad estricta entre ambos textos. Es cierto que los dos muestran la perplejidad del protagonista frente al espectáculo. La "Carta" introduce, además, algunos cambios significativos en la serie de las visitas de los gauchos a las fiestas en la ciudad. La fiesta que se presencia no se da en una plaza —espacio público por excelencia— sino en un espacio semipúblico (al que se puede ingresar, a condición de que se posean bienes materiales y simbólicos que es preciso intercambiar). Además, a diferencia de los personajes de Bartolomé Hidalgo o de Ascasubi, la celebración no tiene un objeto político-republicano directo (conmemorar la libertad de la patria) sino, en todo caso, oblicuo (una celebración cultural vinculada a un sistema concreto de inserción de una sociedad y un estado incipiente en el circuito político-cultural occidental). (15) Por último, la serie de la visita del gaucho a la ciudad supone un recorrido literario en el que el personaje "traduce" a su idiolecto un espectáculo codificado y bien conocido (danzas, desfiles y canciones). La maravilla que provoca esa fiesta funciona por eso como metonimia, o al menos como índice de la experiencia de la "patria", igualmente compartida. Pero en la "Carta" y en el *Fausto* este motivo se invierte. El gaucho visita la ciudad y logra asistir a la fiesta del Colón, que es ahora una "función": es decir, una celebración en la que público y actores cumplen roles claramente diferenciados. El Pollo no entiende o no advierte la imposibilidad de pasar de un lado a otro, y en ese desacomodamiento toma forma el poema.

En la "Carta" el extrañamiento es, ante todo, el de la sociabilidad que supone la visita a la ciudad y al teatro. La descripción de la función ocupa solamente un tercio del poema. El Pollo no confunde únicamente lo que ve dentro del teatro (en los últimos versos, quiere salvar a la heroína que se ahoga) sino lo que ve afuera del teatro, en la ciudad: cree que el Colón es "o Batería o Cantón", entiende que "era de un Safao / lo que cantaban primero", etcétera. Además, la "Carta" retoma y usa con soltura algunos de los recursos más típicos de los poemas gauchescos de Hilario Ascasubi. Así, caricaturiza algunos nombres fácilmente reconocibles para el público letrado: "Treato de Carlón"-Teatro Colón; "Caleseo"-Coliseo, "de la Gruya"-de la Grúa, y

así siguiendo.

En el *Fausto*, el desacomodamiento se ha trasladado ya al interior del género, y es el que sostiene el diálogo. El extrañamiento se ha suavizado: el Pollo, como el narrador, conoce las pausas teatrales y escande su relato siguiendo el ritmo de las bajadas y subidas del telón.

Pero la "Carta" y el *Fausto* coinciden sobre todo en otro punto. Buscan atrapar la atracción del lector a partir del impacto —cómico o escandaloso, inverosímil— que propone la mezcla de campo y ciudad: un gaucho en el Colón. Entrado el siglo XX, Lugones puede describir, en *El Payador,* a Anastasio el Pollo como "cierto gaucho imposible". Más aún, liquida de plano la posibilidad literaria del asunto: "ni siquiera es *concebible* que se le antojara a un gaucho meterse por su cuenta a un teatro lírico". (16) La denuncia de Lugones, claro está, tiene una función estratégica en su argumentación sobre el carácter épico de *Martín Fierro.* Aun teniendo en cuenta lo que de contingente puede haber, por eso, en la descalificación del *Fausto* —"es una parodia, género de suyo pasajero y vil", sentencia Lugones— resulta claro que *El payador* apunta un elemento definitorio en el horizonte de recepción del poema. Lo *imposible*, lo *inconcebible*, es una marca de la distancia con el público que el *Fausto criollo* instala y exhibe en la literatura gauchesca; marca que invita a releer toda esa tradición en términos de artificio, "a contrapelo" de una mirada rasamente folclórica o "documentalista".

Una carcajada fiera

No bien esto el Diablo oyó
soltó una risa tan fiera
que toda la noche entera
en mis orejas sonó.

El *Fausto criollo* es uno de los primeros textos literarios argentinos en los que la risa se distancia de la dimensión político-partidaria. Dentro del género, la sátira, la ironía y el sarcasmo son recursos privilegiados para el ataque personal en muchas de las composiciones anteriores. Despojada aquí de una dirección concreta, de un enemigo visible que sea su objeto, la risa se desata en Fausto, y amenaza con desestabilizar la lectura en todas direcciones. (17)

Las tres cartas con que Del Campo presenta la primera edición en libro (1866) no pueden dejar de subrayar el efecto burlesco ni de

intentar contenerlo, aunque con tonos y alcances diferentes. (18)

Guido y Spano comienza por advertir el "peligro" de abordar un poema "del cual nadie puede hablar con propiedad sino en tudesco". (19) Los aciertos ("su parodia está llena de gracia, de novedad y de frescura") sólo pueden formar parte de una inspiración metafísica:

> Preciso es, amigo, que su númen sea el mismo Mefistófeles para haberle inspirado a Ud. la más estrafalaria de cuantas ideas puedan venir a la mente, y sobre todo, para haberle sacado airoso del berenjenal en que se había metido.

Contagiado apenas momentáneamente por este aire travieso, el crítico termina de conjurar, en un mismo gesto, la inspiración infernal y los gauchos del *Fausto*. Para aceptarlos como parte de una creación poética, la condición es hacerlos "parientes" de *Santos Vega* y, sobre todo, asegurar su carácter efímero. Nada de ecos de risas resonando en las orejas: "se perderán como él (vg., Santos Vega) en el desierto, perseguidos y errantes, después de haber exhalado sus trovas al pasar por *la ciudad*…".

Algo más complaciente, Ricardo Gutiérrez subraya en varias oportunidades su papel personal como impulsor del poema. El eje de su reflexión es inverso al que propone Guido y Spano. Efectivamente, la comicidad puede leerse como estrategia de una cultura que, por definición lingüística, no puede "acceder" al poema alemán. Sin embargo, es una estrategia que desvía el fin que debería perseguir la poesía: elevar a ese mismo nivel de "intraducibilidad" a la literatura americana, "levantar sobre el torbellino de nuestra sociedad desprovista de un perfil transmisible y determinado —la extraordinaria, especialísima, profunda y poética índole americana primitiva, refugiada hoy naturalmente en el corazón del *paisano*".

Por eso, los "incidentes graciosísimos que se suceden sin descanso" parecen funcionar como una superficie espumante que cubre, nuevamente, algo que debería percibirse como más *profundo*. "El que entra a la seriedad, ha pasado por la malicia", sentencia Gutiérrez, para quien este camino expiatorio se vincula también con la posibilidad de alcanzar el "estro" de *Santos Vega*. (20)

La intervención de Juan Carlos Gómez es la más abiertamente filosa. Su presentación comienza apuntando la entrada del mal en el poema, ingreso que amenaza con no dejar lugar alguno para la

diversión. El encabezado es ya seco: “Del Campo”. El final no lo es menos: “Puesto que Ud. puede concebir y dibujar a Margarita para comprender y exhibir a Mefistófeles, es Ud. artista, tome la paleta inmensa de la pampa, y en la rica tela de su imaginación ensaye un cuadro de verdadera literatura americana”.

En la otra punta del sistema comercial-cultural que maneja Guido y Spano, la molestia de Gómez roza, sorpresivamente, la xenofobia literaria. Del Campo ha producido una “nacionalización del poema metafísico”, ha dado “carta de ciudadanía a una creación prodigiosa”. Lo demás, es una cuestión de instrumentos y melodías: “Arroje Ud., pues, lejos de sí la guitarra del gaucho […] tome la lira popular, la lira de los edas, de los trovadores, de los bardos”. (21)

Del Campo percibe la entonación de inmediato y, en contrapunto, incluye en el libro su respuesta a Gómez. El endulzado “Querido Juan Carlos” es un buen prólogo para el remate: “Su carta me hace acordar al gaucho que ocultando el facón bajo el poncho, se acerca paso a paso al pobre cantor, diciendo: —¡qué lindo canta ese mozo!— y, al llegar a él, le corta las cuerdas de su pobre guitarra”.

El retruque es una operación compleja. Además de controlar la recepción del texto, hace a Gómez un par, pero sarmientinamente, lo convierte en un sigiloso *gaucho malo* frente al *pobre cantor*.

En las tres cartas la preocupación por la risa —que es también y seguramente la preocupación por la propia risa que estos tres primeros lectores habrán experimentado— permite introducir, como complementaria, la necesidad de un abordaje “serio” de la relación entre literatura nacional y literatura “universal”. Como se sabe, algunos años después, en el prólogo a *El gaucho Martín Fierro*, José Hernández dará una versión definitiva al cruce entre ambos problemas. La cita es ya clásica:

> Ud. [José Zoilo Miguens] lo juzgará con benignidad, siquiera porque Martín Fierro no va de la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente, sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias.

Josefina Ludmer señala que esta intervención cambia las lecturas del *Fausto criollo*, ya que anteriormente no se cuestionaba la

verosimilitud del texto, ni se condenaba su comicidad. (22) La operación de Hernández, sin duda, reordena el horizonte de lecturas. Polariza su propio texto (y a sí mismo como autor) respecto del *Fausto*, y al hacerlo, reinscribe al poema de Del Campo en la tradición de la gauchesca: lo politiza y redirige la burla en un sentido unívoco. Así, el *tendal de desdichas* de los gauchos que se "ven" en *Martín Fierro* garantiza y concentra la energía de la denuncia. La diabólica risa gaucha parece quedar, por un momento, en el olvido. (23)

Padrinos y duelos

El poder demoníaco, se sabe, es enorme. Y el *Fausto criollo* demuestra que un diablo con guitarra puede hacer descalabros más allá de la literatura. La revolución modernizadora envuelve también al escritor Del Campo, y alrededor de su nombre y de su relación con el poema se discute y se organiza un nuevo concepto de "autor" para la literatura del Río de la Plata.

Del Campo había hecho una irrupción calculada en el plano de la gauchesca. La adopción del nombre de "Anastasio el Pollo" —antes había firmado con el propio, y a veces como "Pardo"— lo filiaba rápidamente, como ya se ha comentado, con "Aniceto el Gallo" cuyo autor, Ascasubi, había tenido una vida tan aventurera como la de su propio personaje. Del Campo, en cambio, venía de la rutina militar y política de la vida de partido. El nombre Del Pollo, abiertamente, deslinda ambos niveles y apunta a legitimar el poema entre las autoridades específicas del género. (24) Planteada en estos términos, la relación entre el *Gallo* y el *Pollo* se jugó en los códigos de la gauchesca. Entre el homenaje y la ironía, los dos gaceteros intercambiaron salutaciones y despedidas. (25)

Pero el poema es, ante todo, retórica y lenguaje. Y para la segunda legitimación del Fausto, Del Campo elige otras autoridades. En este sentido, la mencionada dedicatoria a Ricardo Gutiérrez apuesta al respaldo de un par generacional consagrado como poeta "culto". Pero cuando pocos años después, en 1870, Del Campo decida reunir sus *Poesías*, acudirá a la bendición de la historia. Por eso pide el prólogo a José Mármol que, casi ciego, escribe un texto que da un sostén dudoso al libro.

El "Prólogo" de Mármol, sin embargo, fue ocasión de un aprovechamiento mucho más productivo que el de la convención editorial, porque desencadenó una de las polémicas literarias más

interesantes del siglo XIX. Aunque el pretexto es el volumen de Del Campo, la discusión se abre en realidad en torno de las consideraciones de Mármol y, transitivamente, del gesto de Del Campo al solicitar su "padrinazgo".

La discusión se traba en la creación y delimitación de las coordenadas de un campo intelectual que despunta. Es por eso también, más allá de sus argumentos, que las siluetas de Eduardo Wilde y Pedro Goyena se polarizan intensamente. En lo que hace a la lectura de *Fausto*, la polémica propone básicamente dos líneas de ataque: la definición o carácter de la poesía como discurso con especificidad, y la adecuación a esa definición de las producciones de Del Campo.

Goyena entra en la polémica de manera tajante. "La musa no concede ya al señor Mármol los favores envidiables a los que debe su gloria de poeta", dispara. (26) Desfavorecido y anacrónico, la ceguera de Mármol no lo connota en la tradición de los grandes vates que *ven más allá*, sino que en las palabras de Goyena se vuelve prosaica y literal. Porque el anciano poeta no ve: no lee, "hojea", "toma unos versos al acaso", "busca la estrofa más pobre" de la antología.

Mármol —continúa Goyena, implacable— ha escrito que su falta de producción es "inevitable", porque "solamente los grandes acontecimientos históricos pueden ser fuente de inspiración". Por eso no juzga ni puede valorar las *Poesías* de Del Campo, porque no habla más que de sí mismo. Se impone, entonces, un recambio en la concepción de la poesía, que es al mismo tiempo —aunque no se explicite de este modo— un recambio generacional. Por el momento, Goyena se propone subsanar el vacío de juicio, aprovechando para declarar y difundir su "nueva" poética.

Si la poesía no tiene basamento en la historia, es porque no es "circunstancia" sino "ideal", ya que

> La historia cambia: nuevas costumbres y nuevas leyes transforman la faz del mundo: el hombre, empero, y sus sentimientos son siempre los mismos.
> El señor Mármol (poeta histórico) da preferencia a la poesía que bebe sus inspiraciones en la historia, sobre la poesía que busca las suyas en las regiones escondidas del alma humana. Si el distinguido literato se dignase reflexionar un poco, descubriría fácilmente que la poesía histórica es sólo un aspecto

de la poesía íntima.

Con una mirada sensible a las desviaciones de las circunstancias, Goyena celebrará la "sal" de las composiciones de Del Campo, rectificando la sazón de cuando en cuando ("se le ha ido la mano en varios pasajes y ha echado sal gruesa sobre objetos adorables", censura con relación al personaje de Margarita en el *Fausto criollo*). La vigilancia se extiende, por otro lado, a los excesos de un vuelo rasante sobre el "original gaucho", cuando se transforma en "gaucho puro". (27) Ese exceso de pureza se encadena enseguida con otros, y delinea una zona de riesgos para el *Fausto*. Si la obra de Goethe es "inaccesible aun para las personas ilustradas y sólo pueden comprenderla los espíritus que han meditado profundamente sobre las grandes cuestiones que abarcan el mundo y la humanidad", la singularidad del *Fausto criollo* resulta su condición más problemática. Cuando Goyena reconoce que "Del Campo ha probado en el *Fausto* que puede hacer, por centenares, versos que sean la expresión fiel de las ideas y giros del lenguaje del gaucho más chistoso", descubre al mismo tiempo que el poema no es "exportable": "esta especialidad del lenguaje que ofrece atractivos al lector argentino, se convierte en un inconveniente para el lector extranjero". El "Gobierno gaucho", en cambio, sí posee —como en otro sentido, el *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez— los "elementos poéticos superiores" que, Goyena lo asegura, el gaucho posee. El placer experimentado en la lectura aparece entonces como culpable, y se traduce en un consejo para el autor en sus próximas producciones: "La musa festiva carece de la dignidad y la nobleza de las otras —sentencia Goyena—; suele dar la popularidad, jamás la gloria".

Aun así, Goyena intuye la emergencia de algo nuevo y al ponerlo en palabras, lo precipita: "El libro del señor Del Campo ha inspirado ya media docena de artículos críticos, lo cual es, sin duda, un fenómeno literario digno de notarse. El nombre del poeta quedará, de este modo, asociado para siempre a los primeros ensayos de crítica hechos en Buenos Aires sobre autores contemporáneos". Goyena no es demasiado sutil al desbrozar el campo propio en esta contienda generacional. La nueva literatura no está en los poemas de Del Campo. Las *Poesías*, más explícitamente aún que en el prólogo de Mármol valen, más que por sí mismas, por lo que suscitan.

A diferencia de su adversario, Eduardo Wilde se reconoce

seguramente en el sabor de las composiciones festivas y satíricas. Replica entonces a su objeto de análisis: dialoga con la máscara del gaucho gacetero poniéndose su máscara de médico, y abre el juego con un diagnóstico: "La poesía es una enfermedad de la inteligencia, un estado anormal del pensamiento, pero tiene, como lo fantástico, la belleza de las ilusiones y la utilidad del lujo". (28) A este comienzo provocativo sucede la desacralización del "genio" y la materialización de la palabra poética. La escritura crítica se vuelve entonces, por necesidad, fisiología: "La poesía resulta de los juegos y composiciones de palabras, como las imprentas de la elección de los tipos", agrega. (29) De ahí parte la consagración de la zona gauchesca de las *Poesías*: "Estanislao del Campo comenzó por hacer versos en broma y jugando y chanceando, ha llegado a obtener el título de poeta y un lugar distinguido entre los que escriben versos en la Argentina".

Las composiciones enaltecidas por Mármol, el canto a "América" y especialmente el "Jesús", no le merecen el mismo juicio. Wilde lleva su proposición al absurdo, con retintín de indignación: "Antes [Del Campo] no había intentado jamás hacer versos serios. Parecía que tenía sobre la poesía la misma opinión que yo tengo, es decir, que no se puede ser poeta sino de broma, por vía de extravagancia y por divertirse martirizando un poco el lenguaje".

En el *Fausto*, en cambio, ese martirio conlleva, según Wilde, la fascinación de sus lectores: "He aprendido de memoria algunos versos y sé que *muchas de sus palabras, envidiablemente oportunas, han entrado a formar parte habitual del lenguaje de la campaña*" [destacado nuestro]. Envidia y poesía: en este punto concuerdan los polemistas. El don que las musas retaceaban a Mármol, según Goyena, se ha convertido en eficacia textual con un poder milagroso, que alcanza a seducir a los desprevenidos lectores de la campaña tanto como al crítico más agudo.

Las diferencias, sin embargo, no son pocas. Cuando Goyena analiza la repercusión que las *Poesías* han alcanzado, comenta los artículos que Miguel Navarro Viola, Aristóbulo del Valle, y especialmente Wilde —a quien presenta, ante todo, como "fecundo humorista"— dedican al libro. "El joven médico", titula Goyena, no puede hablar seriamente. En todo caso, se "confunde". La respuesta de Wilde es la primera de la serie de siete cartas que intercambian, y que constituyen el cuerpo de la polémica propiamente dicha.

Las posiciones están instaladas desde el principio, y no se

distancian demasiado de lo que cada uno ha planteado en sus primeras reseñas. Donde Goyena clama por *belleza* e *ideal*, Wilde contesta con *manufactura* y *utilidad*; donde éste lee *versos*, el primero elude la *versificación* en busca de la *poesía*. Más allá de lo animado de la discusión —ambos son, más allá de sus diferencias conceptuales y estilísticas, esgrimistas audaces— el debate tiene el tono cordial de quienes pueden sentarse a una misma mesa. Como al pasar, parecen estar de acuerdo también en otro punto: el escozor que les causa que el escritor Del Campo sea *editor* profesional. "(Aniceto tiene imprenta)", acota Goyena; "Tirteo cantaba para que le pagaran; Estanislao Del Campo paga para cantar", chicanea Wilde. Dinero, mercado y popularidad son problemas que emergen también en el nuevo tejido intelectual que se está entrelazando, y más allá de la incomodidad que provocan, sólo comienzan a encontrar solución, en el Río de la Plata, en la imprenta gauchesca. (30)

Lugares

En la breve literatura de Del Campo, en tanto, esos tres elementos se resuelven de forma módica pero feliz. Antes de que Hernández se transformara en el *senador Martín Fierro*, él ya había logrado confundirse en el escritor-personaje del *Pollo*. Así lo retrató el artista francés Henri Meyer —fundador de *El Mosquito*, el periódico de caricaturas argentino más famoso del siglo—, dándole como compañero de charla a un Laguna con el retrato de Adolfo Alsina, en la lámina que acompañó la primera edición del *Fausto*. Otro pintor francés, León Pallière, también encontró en él al gaucho protagonista de una de sus célebres *Escenas Americanas*. Lo dibujó poncho al hombro, acodado en el mostrador de una pulpería. Jorge H. Becco señala que la escena se inspiraba en unos versos que Del Campo había publicado poco antes en el periódico porteño *La Tribuna*: (31)

> Ya cuando estaba juntito
> al molo del mostrador
> oigo que leiban señor
> mi nombre y mi apelativo
> y haciendo de un tercio estribo
> me subí junto al letor.

La imagen que Pallière vislumbró en estos versos recorta como

pocas la personalidad de la literatura de Del Campo. Para acodarse en esta pulpería la gente no necesita *pujar desesperada*. “Subido junto al letor”, escucha atenta y vigilante, el Pollo descubrió para la literatura argentina la potencia de una lectura desacralizada de los “clásicos”, y alborotó la retórica gaucha con palabras y figuras inverosímiles pero eficaces. Por eso sus estrofas todavía chisporrotean, y dejan adivinar a sus lectores futuros, las ironías acriolladas de los textos de Eduardo Wilde, la sabiduría de la lectura desviada que sostiene tantos relatos de Jorge Luis Borges, la complicidad sutil de la conversación que deslumbra en las novelas de Manuel Puig.

Bibliografía

Gonzalo Aguilar, “La ópera nacional: un género migrante de la expansión imperial” (mimeo, 2001).

Lauro Ayestarán, *La primitiva literatura gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1950.

Rafael Alberto Arrieta, “Estanislao del Campo”, en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la Literatura Argentina*, III, Buenos Aires, Peuser, 1959.

Ángel J. Battistessa, “El *Fausto* de Estanislao del Campo. Su génesis periodística”, en *Filología*, XIII, 1968-1969.

Horacio Jorge Becco, “Desarrollo de la poesía gauchesca. Ascasubi y Del Campo”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 1, *Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la* modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1982.

Jorge Luis Borges, “El Fausto criollo” y “La adjetivación”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Nora Domínguez y Beatriz Masine, “El Fausto criollo: una doble mirada”, en *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teoría Literarias*, I, 1, diciembre de 1980.

Pedro Goyena, *Crítica literaria*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, Centurión, 1944.

Manuel Mujica Lainez, *Vidas del Gallo y el Pollo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

Juan León Pallière, *Escenas americanas. Reproducción de cuadros, aquarelas y bosquejos*, Buenos Aires, Litografía Pelvilain, 1864; reimpresión facsimilar, en Buenos Aires, Ediciones del 8, 1980.

Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Julio Schvartzman, "Prólogo" a Estanislao del Campo, Antonio Lussich, José Hernández, *Tres poemas gauchescos*, Buenos Aires, Clarín, 2001.

Eduardo Wilde, "Sobre poesía. Poesías de Estanislao del Campo", *Tiempo perdido. Trabajos médicos y literarios*, *Obras completas*, 11, Buenos Aires, Peuser, 1923.

1- Nora Domínguez y Beatriz Masine han subrayado el doble movimiento que el poema mantiene con el género, inscribiéndose en sus convenciones y, simultáneamente, desmarcándose en parte de ellas. "El *Fausto* criollo: una doble mirada", en *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teoría Literarias*, I, 1, diciembre de 1980.

2- Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

3- El encanto del poema da forma, también en este punto, a la lectura del crítico. En un texto que juega con la realidad y la ficción, Rama superpone —a veces, como si fueran por completo congruentes— el público diseñado o imaginado por el texto y sus lectores empíricos, reales.

4- Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Este ensayo es ya un clásico para la lectura del género y, junto con el trabajo de Leónidas Lamborghini ("El gauchesco como arte bufo"), en este volumen, recoloca críticamente el *Fausto criollo*.

5- "mozo jinetazo aijuna / como creo que no hay otro". Ludmer, *op. cit.,* parte de este mismo subrayado para un análisis del poema a partir del deslinde entre "ver" y "creer".

6- Del Campo trabaja nuevamente este tópico del género en "Gobierno gaucho", donde la "mona" está anunciada en los primeros versos y funciona para revelar con feroz eficacia la explotación del gaucho.

7- Ante la argumentación del Pollo sobre las desgracias de la mujer, Laguna acepta haber sido "derrotado". Esta definición es contundente más allá de su carácter declarativo."—¿Sabe que me ha sacudido / de lo lindo el corazón? *Vea si no el lagrimón* que al óirlo se me ha salido" (vv. 969-972). El carácter socarrón de estas lágrimas retóricas no hace más que evidenciar que Laguna es capaz de dar una respuesta adecuada a las palabras del Pollo: bajo la sugestión de las palabras que está escuchando, ha respondido en un lenguaje convencionalmente literario..

8- La descripción que hace el Pollo de Margarita después del desengaño amoroso funciona como "zona recolectiva" de términos diseminados a lo largo del poema, pero siempre vinculados a Laguna: "De aquella *rubia rosada/* ni un clavel había quedao:/ era un clavel marchitao/ una *rosa* deshojada/ Su frente, que antes *brilló/* tranquila como la *luna*…" (s.p.m.). Debo la observación sobre la cuestión de lo femenino en el poema a Gonzalo Aguilar

9- Marshall Berman, en "El *Fausto* de Goethe: la tragedia del desarrollo"(*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la* modernidad. Madrid, Siglo XXI, 1982), señala, además, que esta "potencia" modernizadora de la fábula del *Fausto* ha tomado forma a través de géneros discursivos muy diversos. Este carácter proteico, de hecho, resulta clave en su argumentación acerca de la universalidad de la experiencia moderna: "Desde que existe una cultura moderna, la figura del *Fausto* ha sido uno de sus héroes culturales. […] la historia ha sido contada una y otra vez, en todas las lenguas modernas, en todos los medios conocidos, desde las óperas hasta los títeres y los tebeos en todas las formas literarias, desde la poesía lírica y la tragedia teológico-filosófica y la farsa vulgar; ha resultado irresistible para todo tipo de artistas modernos de todo el mundo". La descripción de la "figura de Fausto" que propone, en cambio, contrasta con la que anima el poema de Del Campo. "[p]rácticamente siempre es un 'muchacho de pelo largo', un intelectual inconformista, un personaje marginal y sospechoso". Viejo y conocido, el *mandinga* que se le aparece al Pollo está más cerca de la picardía que del inconformismo o de la impugnación de un "sistema".

10- Josefina Ludmer, *op. cit*. Como ya se mencionó, el *Fausto* ocupa un lugar clave en el *Tratado*. Para un desarrollo de sus hipótesis, sostenidas en un exhaustivo análisis textual, ver "Capítulo Tercero. En el paraíso del infierno. El Fausto argentino. Un pastiche de crítica literaria".

11- Ricardo Rojas ("Los gauchescos", *Historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1960) interpreta este desajuste en términos de anacronismo; así, Del Campo resultaría un "poeta civil —nuevamente el adjetivo— que, por medios retóricos, imita el viejo verso de los payadores". El corolario es la reubicación del poema en la serie: "*Fausto* es un poema *de transición* entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto nativo. Su posición es *intermedia* entre el *Santos Vega* de Ascasubi y *La cautiva* de Echeverría" (s.p.m.). Más adelante, le concederá un elogio igualmente indeciso: Del Campo es un poeta "ingenioso".

12- Gonzalo Aguilar, "La ópera nacional: un género migrante de la expansión imperial" (mimeo).

13- Ángel J. Battistessa expuso por primera vez esta hipótesis, en una conferencia en *La Prensa* el 10 de enero de 1941, y luego publicada en extracto en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, t. XXVII (*Fausto*. *Su prefiguración periodística*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989.) Manuel Mujica Lainez retoma las observaciones de Battistessa (*Vidas del Gallo y del Pollo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966).

14- Manuel Mujica Lainez, *op. cit.*

15-Ver sobre este punto Josefina Ludmer y Gonzalo Aguilar, *op. cit.*

16- Leopoldo Lugones, *El payador*, "*Martín Fierro* es un poema épico", Buenos Aires, Centurión, 1944. (s.p.m.)

17- Leónidas Lamborghini, en "El gauchesco como arte bufo", en este volumen, encuentra en la risa y lo bufonesco una clave para el género. Toma como eje el concepto de "parodia", entendido como un movimiento consistente en "asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada". Esta hipótesis permite reordenar la tradición de la gauchesca: el *Fausto* criollo sería uno de los puntos en que se anuda la red del género, junto con "La refalosa" de Ascasubi y el *Martín Fierro* de Hernández.

18- En la primera edición del *Fausto* se incluyen las cartas que Juan Carlos Gómez, Carlos Guido y Spano, y Ricardo Gutiérrez le remitieron a propósito de esa obra, así como la que Del Campo escribió como respuesta a Gómez. Ver Estanislao del Campo, *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, Buenos Aires, "Imprenta Buenos Aires", Calle de Moreno frente a la casa de Gobierno, 1866.

19- Casi como una respuesta a esta intervención, algunos años después, Eduardo L. Holmberg —escritor y naturalista amante y difusor de la lengua alemana— comienza "La noche clásica de Walpurgis" (1896) (*Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, 2000; edición crítica y estudio preliminar de Enriqueta Morillas Ventura, compilación y estudio preliminar de Rodrigo Guzmán Conejeros) refutando la imposibilidad de analizar el *Fausto* desde una mirada argentina. Para apoyar esta afirmación, cita como primera fuente de conocimiento del texto de Goethe "entre nosotros", al *Fausto criollo*, al que coloca inmediatamente antes que la ópera de Gounod. Por añadidura, frente al vocabulario religioso que emplea Guido y Spano en su carta ("Ud. ha profanado el santuario del sublime poema"; "la mano impía del compositor"; "a este milagro") la argumentación de Holmberg desacraliza la lectura. El gesto sugiere la eficacia del texto de Del Campo como marca de un proceso diferencial de asimilación y reformulación de un *libro* central (y fuertemente simbólico) de la cultura europea, en el contexto de fines de siglo en el Río de la Plata.

20- La insistencia en Santos Vega como posibilidad de corrección —en el mejor de los casos, de "perfeccionamiento"— del tema gauchesco trasluce una discusión que va en el mismo sentido. Tanto en la versión que cristaliza la "leyenda" de Bartolomé Mitre ("A Santos Vega, payador argentino", *Rimas*, 1854) como la estilización más tardía de Rafael Obligado, ponen en "escenario gauchesco" un motivo "universal" (el desafío de fuerzas demoníacas ocultas bajo formas humanas, cuyo resultado es la muerte del héroe). Así, el aporte nacional es la adecuación de una anécdota a formas recibidas, cuyo contenido está prestigiado antes de cualquier realización concreta. La lengua, previsiblemente, vuelve a resultar determinante. Frente a las versiones "cultas" mencionadas, la elaboración de la leyenda que realiza Ascasubi (*Santos Vega o los mellizos de la flor*), delirante folletín gauchesco, logra construir a lo largo de su desarrollo un mito autónomo, que termina pulverizando al primero.

21- Irónicamente, la transformación que aconseja Gómez aparece en el *Fausto criollo*, y el Pollo la entiende como parte de las *diabluras* de Satanás: "Y una guitarra amigazo/ ahí mismo desenvainó/…/ El diablo agatas tocó/ las clavijas y al momento/ como una arpa el instrumento/ de tan bien templao sonó" (parte V). Desconfiando de cambios tan repentinos, Laguna responde de manera todavía más explícita que Del Campo: "Tal vez lo traiba templao / por echarla de baquiano…".

22- En la polémica entre Pedro Goyena y Eduardo Wilde, ambas cuestiones aparecen como eje de debate.

23- En las "Cuatro palabras de conversación con los lectores", carta-prefacio a la edición de *La vuelta de Martín Fierro*, Hernández desglosa y vuelve a discutir el problema de la relación entre saber "universal" —que aquí es equivalente no a cultura occidental contemporánea, sino a lo que podríamos llamar "patrimonio" o esencia de la "humanidad"— y saber gaucho-local.

24- La forma de la adopción —no entre nombres de autor, sino entre personajes— sugiere no sólo la cristalización de un género, sino la progresiva conciencia y distinción entre las nociones de autor, escritor, personaje, nombre propio y nombre de pluma, relativamente imbricadas hasta entonces.

25- Para el detalle de las composiciones que intercambiaron el Gallo y el Pollo, y algunas observaciones interesantes sobre esta relación, ver Manuel Mujica Lainez, *Vidas del Gallo y del Pollo*…

26- Pedro Goyena, "Poesías de Estanislao del Campo" (*Obras selectas*, Buenos Aires, Estrada, s/f.). Todas las citas de Goyena corresponden a esta edición.

27- "Pensamos que los que han seguido las huellas de Hidalgo y Ascasubi, por reflejar exactamente el gaucho, caen con frecuencia en un realismo al que le falta cierta nobleza requerida siempre por el arte", *ibid*.

28- Eduardo Wilde, "Sobre poesía. Poesías de Estanislao del Campo" (*Tiempo perdido. Trabajos médicos y literarios),* en: *Obras completas,* Buenos Aires, Peuser, 1923, 11). Todas las referencias se hacen sobre esta edición.

29- En su entusiasmo por afirmar la materialidad del lenguaje poético, Wilde, *ibid.,* llega al mejor alegato de su argumentación: "Cuando veo hacer versos me imagino asistir a la fabricación del alambre; allí el lenguaje pasa por una hilera finísima donde el pobre deja su pellejo".

30- Más tarde, esas resoluciones vendrán también de los folletines y la prensa popular. Respecto de la cuestión del mercado y el género gauchesco, ver Jorge B. Rivera, "La paga del gauchesco", *Clarin*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

31- Horario J. Becco, "Desarrollo de la poesía gauchesca. Ascasubi y Del Campo", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (5 vols.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

EMERGENCIAS

EN LA ORILLA DE ENFRENTE. *AMALIA* *por Sandra Gasparini*

Borges propuso, provocativamente, que hombres como Cervantes, Shakespeare y José Hernández pasaron inadvertidos en su tiempo. En compensación, la posteridad reparó con creces ese error. José Mármol (1817-1871), por el contrario, lejos de la popularidad póstuma de esos escritores, encarnó otra paradoja no menos sorprendente: fue un *poeta* —la voz del exilio, junto con Sarmiento, en época de Rosas— cuya exigua producción literaria se proyecta y acaso se potencia en la historia por la única *novela* que escribió. Y lo que más asombra es que la concibió como parte de un proyecto político y periodístico, para crear una conciencia en el público lector contemporáneo al levantamiento de Urquiza en Entre Ríos. Fue una estrategia sin duda frecuente, de todos modos, en la literatura argentina del siglo XIX: *Facundo* o *Martín Fierro*, por citar los títulos más célebres, dan cuenta de ello. Desde luego que las diferentes lecturas que se han venido haciendo de *Amalia* (publicada entre 1851 y 1855) imprimen en el texto efectos de sentido inesperados tanto por Mármol como por los lectores de su época.

Así, Juan María Gutiérrez, en el prólogo (1845) a *Cantos del peregrino*, el extenso poema de Mármol, ve en el poeta, ante todo, un portavoz generacional del grupo del 37:

> Hemos leído *El peregrino* y parecíanos que el autor nos había consultado sobre el asunto de sus cantos; nos parecía la obra de un genio que hubiera espiado invisible los secretos de nuestra conciencia, los sueños de nuestra alma, las fantasías de nuestra esperanza y que nos decía: 'he aquí el retrato de lo que creíais que no pudiera representarse con la palabra, ni tomar cuerpo con los incompletos recursos del lenguaje' […] Toda nuestra generación hallará en él su historia, y toda ella bendecirá a su autor. (1)

Amalia se publicó, en parte, fraccionada en entregas durante 1851 en *La Semana*, el periódico de Montevideo que Mármol mismo escribía, según declara el epígrafe. (2) Esta ¿doble? circunstancia condiciona, en gran medida, la escritura de la novela. Se suman además diversos factores de un complejo entramado textual: tanto el espacio en el que el autor está situado, forzosamente, en la orilla de enfrente de su patria, como el público a quien intenta dirigir un mensaje, del otro lado del río; además, la lucha por medio de la palabra y de la ficción —que llamará "calculada"— contra un sistema y su cabeza visible, Rosas; la tiranía del fragmento folletinesco que impone su forma breve y efectista; y, sobre el final del texto, un límite: la batalla de Caseros que interrumpe los acontecimientos novelescos y los suspende.

El único redactor de *La Semana*, en una de las notas finales del último número (año 2, nº 40, 9 de febrero de 1852), se despide así:

> A los suscriptores de *La Semana*
> Por quince o veinte días queda suspendida la parte literaria de este periódico, y cuando ella reaparezca al fin de ese término, podremos decir si la parte política continuará, y si será aquí o en Buenos Aires. El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país, y que ocasiona la suspensión de la *Amalia*, nos servirá para perfeccionar el final de ella, con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra.
> Entretanto, *La Semana* no olvidará el modo como fue acogida por sus suscriptores. (3)

Hay varios elementos de interés en esta despedida. Pongo el acento en la visión de proceso que nos acerca la advertencia y en el tono de misión patriótica que exhibe: los acontecimientos políticos le imprimen, en la superposición del referente histórico de 1852 con el de 1840 —que es su eje temático—, un plus de verosimilitud notable. (4) El 25 de octubre de 1852 sale una nota explicativa en *El Paraná*, un nuevo periódico que Mármol dirige en esa ciudad. Pretende hacer en ella una historia de la imposibilidad de unir, en un solo proyecto, política y ficción: anuncia la decisión de no publicar *Amalia* en folletín recordando, de paso, otros textos suyos que tuvieron similar "destino", pero su propósito principal es no reactivar el encono —que se considera en vías de disipación— entre unitarios y federales. No

obstante, singulariza el aspecto literario al destacar el carácter fundacional de la novela ("nuestro primer romance histórico y el primero también que se ha escrito en la América del Sur"), aunque la nota deriva en una clara solicitud de mecenas ("más razonable sería si alguien se encargara de comprarnos la obra"). (5) Y, a la vez, explicita la urgencia de establecer un proyecto estético e instalarse en él: "hay en nuestro país una literatura que nace apenas, y en la cual queremos fijar nuestro nombre". De este modo, tras ubicar a la novela en una serie ("la *Amalia, la Agustina* y *las Noches de Palermo*") que jamás llegó a publicarse, confirma la paradoja que define su nombre en la posteridad: "esas obras [la presunta trilogía] son las mejores hojas en nuestra humilde corona de *poeta*" (cursivas mías).

Apenas en 1855 Mármol publica, con ocho capítulos más, la versión completa de *Amalia* en libro. (6)

Ciudad sitiada

La novela describe, en el relato de los itinerarios de sus personajes, el sitio policial que envuelve a la ciudad bajo el gobierno de Rosas. Un lugar sitiado, entonces, y un momento preciso, el terror de 1840, son las coordenadas espaciotemporales de este relato. No es casual que se abra con un suceso que, en un gesto efectista, subraya el carácter sanguinario y terrorista de la Mazorca. (7) Quienes persiguen a los fugitivos de la Ley, portadores casi todos de nombres históricos, son denominados "asesinos" por el narrador, que no vacila en marcarlos con el uso de un arma popular, el "cuchillo de matadero". No en vano Juan Merlo, el delator de los prófugos asesinados, es "de oficio carnicero, miembro de la Sociedad Popular Restauradora". En contraste, Daniel Bello se defiende y ataca con una refinada arma francesa cuyas características no se develan hasta muy avanzado el folletín. Como si carne y rosismo, desde "El matadero" —inédito entonces—, estuvieran estrechamente unidos.

Una de las aporías que impregnan el texto toma forma en esta escena inicial: el Estado (metonímicamente) asesino persigue a los "patriotas" que huyen para luchar en Montevideo, fuera de la patria. En la propuesta de Mármol, Estado y patria divergen. Este núcleo es productivo en toda la novela, en tanto es retomado en distintas oportunidades para marcar el funcionamiento del sistema rosista como una maquinaria que invierte las razones del liberalismo en momentánea derrota. De hecho, Esteban Echeverría ve en Rosas una

“máquina social”. (8)

La posibilidad de toparse con las patrullas policiales que recorren la ciudad hace que los prófugos Eduardo Belgrano y su amigo y salvador, Daniel, den rodeos para esquivar una muerte segura. Ese comienzo parece plantear, brutalmente, que la estrategia de Rosas en el 40 es el acorralamiento de la oposición, pero su contrapartida es el avance de Urquiza sobre Buenos Aires en el presente de la escritura de la novela (1851).

“Misión santa”: de la prensa en Montevideo

¿Qué ángel en proscripción sus alas tiende
cuando oculta su frente el rey del día
y silencioso los espacios hiende
en nube melancólica, sombría?

JOSÉ MÁRMOL, *Cantos del peregrino*, 1849

El romanticismo europeo llevó a cabo, entre sus muchas innovaciones, una operación que, hasta fines del siglo XVIII, era poco común: la construcción pública de la figura de escritor como complemento necesario de la producción literaria. El poeta debe, desde entonces, llevar a cabo una misión, tiene un *compromiso* con el pueblo: hacer que el pueblo *despierte*. Arte y vida se conciben, por lo tanto, superpuestos hasta tal punto que los rumores acerca de la personalidad del autor regulan su comportamiento real en función de la percepción que el público tiene de él y de su obra. El realismo rechazará luego este modo de ver.

Otra peculiaridad de la estética romántica es que la naturaleza, Oriente, la mujer, el pueblo y el pasado oculto son casi siempre metáforas del Otro, del oprimido y reprimido en general: figuraciones del Otro de la razón y del Orden burgués. (9) Es en ese sentido que tanto el historiador romántico como el poeta dramatizan el papel de *mediadores*. Mármol lo advierte, inclusive, en el primer número de *La Semana:* en el Plata “la prensa tiene una misión santa que llenar”. De hecho, política y escritura se entrelazan en la vida de Mármol. (10) A pesar de la figura que lega a la posteridad Juan Mármol, su hijo, es imposible dejar de ver en el autor de *Amalia* sólo a un desinteresado bohemio dedicado al goce poético:

…creaba por el placer de gozar en la contemplación de su obra

> y después la publicaba o no la publicaba, pero en resultado final quedaba su producción abandonada. Y esto sucedía con todo lo que salía de su pluma, poesías, folletos, y artículos de carácter político, de crítica social o *meramente* literarios, todo ha desaparecido. (11)

A juzgar por esa imagen, para el hijo el padre es un poeta romántico asistemático —nunca, como en los románticos, el proyecto de ruptura hace sistema de modo tan fuerte— y, sin embargo, parecería que, fuera del objetivo político, no hay para José Mármol estímulo para la escritura literaria.

Alejandra Laera ha señalado que la estrategia de la "ficción calculada" propuesta por Mármol en su "Explicación" —ya presente en el folletín— comporta un "anacronismo voluntario" que presupone un distanciamiento temporal de varias décadas entre los sucesos narrados y el momento en que se los relata, y cuya finalidad es transformar lo político en histórico. (12) Esta obturación del contexto, este movimiento "calculado" sugeriría, en la lógica de la narración, que la de Rosas es ya una "historia que debe ser impugnada", lo cual explica, en la argumentación de Laera, que en ella no haya un tono épico, propio de la estética romántica. El recurso pone en evidencia la ambición estética de Mármol, a la vez que una zona utópica que perfila, para los exiliados, el futuro como tiempo de la "nación imaginada". (13)

Los primeros cinco capítulos de la segunda parte de *Amalia* transcurren en Montevideo. Daniel Bello se dirige allí con el fin de contactar a la oposición. Florencio Varela, Juan B. Alberdi, Juan María Gutiérrez, entre otros, hacen su aparición en estos capítulos, jugando con el efecto perturbador para el lector que supone la inserción de personajes históricos. El caso de Varela es doblemente significativo. Había sido asesinado en 1848, antes de la escritura de la novela y, sin embargo, no hay mención del asunto en las notas de autor: la "ficción calculada" no quiere ir tan lejos, aunque Mármol ha escrito un folleto sobre el hecho en 1849. La fragilidad de la retórica unitaria se condensa en Varela: "Pensé que los viejos unitarios eran hombres prácticos […] y hallo que son hombres de ilusiones como cualesquiera otros […] Gano otro desengaño", reflexiona Daniel. Un posible análisis de la derrota se filtra en estas palabras y perfila la programática de la nueva generación: *hechos* y no *argumentaciones*. El

exceso de palabras del discurso unitario y el “individualismo” se proponen en estos capítulos como las causas ideológicas de la derrota del 40. O como los errores a corregir en la coyuntura de 1851. La derrota de Lavalle en Sauce Grande, referente histórico que guía la visita de Bello a Montevideo, es el eje del debate sobre la construcción del acontecimiento en la prensa. (14) El desfavorable parte de batalla aportado por él y un artículo próximo a publicarse en un diario montevideano, leído por Varela, muestran las dos caras de un mismo suceso. El “desengaño” de Daniel opera como guiño cómplice al lector, contemporáneo de la campaña desestabilizadora de Urquiza: “Daniel no era emigrado; no conocía esa vida de ilusión, de esperanza, de creaciones fantásticas que despotizan las más altas inteligencias cuando la fiebre de la libertad las irrita”.

La “misión santa” de la prensa en Montevideo implicará para Mármol una tarea que deberá llevar a cabo para guiar a ese pueblo aletargado al que Rosas ha sabido manejar con otros medios y mayor eficacia. De hecho, las modificaciones que hace en la segunda edición de la novela, en 1855, muestran cómo operan las condiciones materiales de producción sobre sus ideas acerca de la literatura y de la política. En el discurso de choque del folletín, el título del capítulo VII de la segunda parte es “Biografías”, que se transformará en el libro en “Escenas de un baile”. Efectivamente, esta primera versión de 1851 presenta la conversación entre Amalia y la (unitaria) señora de N en el salón como una exhibición de “biografías” que oficia de prontuario: uno a uno, los federales invitados al baile organizado por Manuela Rosas son puestos en la mira de esta sagaz jueza que repara, en primer lugar, en los *casos* de inquietante ascenso social. Tanto sujetos ignotos como históricos son biografiados por la anónima señora de N: desde el “mozo de servicio” que asciende a comandante de la capitanía del puerto, hasta los acusados de oportunismo político, como el general Mansilla, de unitario “furioso” a mano derecha de Rosas. Sin embargo, otras “biografías” aparecen veladas en este prontuario: las de las mujeres unitarias (“nosotras”) que, tras el disfraz de autómatas con el que asisten a reuniones sociales para no comprometer a sus maridos, permanecen sepultadas en su mutismo y en la añoranza de mejores tiempos. Una *descortesía* que, en un intento de captar lectoras de las dos orillas, Mármol pretende compensar con breves pero generosas alusiones.

Esta variación, junto con otras no menos significativas, revela una

apuesta estética que compromete un viraje en la política de la escritura. La publicación de la extensa lista de miembros "ausentes" en la sesión de la Sociedad Popular Restauradora del capítulo XIII de la primera parte, omitida en ediciones posteriores, indica una voluntad de denuncia y de urgente identificación del enemigo que se atenúa en lo sucesivo. (15) Es en la prensa, entonces, donde Mármol percibe su posibilidad de guerra.

El terror

Facundo, de 1845, postula ya que el miedo y la arbitrariedad son ejes del despotismo rosista. (16) De modo significativo y acaso prosiguiendo esa línea, la historia de *Amalia* se sitúa seis meses después de la fracasada Revolución del Sur de 1839. El texto repite el sintagma como si quisiera exorcizarlo: "Este primer anuncio de la *época del terror*" (cursivas mías). Y como si, con el exorcismo del terror rosista, sobreviniera la liberación de la patria, proyectada en las locuciones adverbiales temporales y verbos en pretérito imperfecto que construyen la "ficción calculada". Al alejarse en el tiempo, el narrador conjura pasado (época del terror) y presente (lucha armada) cuyo final, en 1851, aún es incierto: "Pero *en la época* en que presentamos los sucesos de esta obra, la política francesa en el Plata *empezaba a sufrir* variaciones alarmantes". A su vez, la "Parte política" del periódico se abre con una fuerte crítica al papel de Francia durante el segundo bloqueo (1845-1850), de manera que el *cálculo* de Mármol se funde con sus comentarios periodísticos ("La situación", año I, nº 1). Política y propuesta estética se entrelazan, de este modo, en un solo proyecto.

El terror parece tener, en la escritura de *Amalia*, diferentes puertas de entrada. Se revela en las palabras delatoras, en los silencios cómplices, en las órdenes de Rosas a sus secretarios, en los destrozos que provoca la Mazorca en la casa exquisitamente decorada de Amalia y en su irrupción en la vía de huida hacia Montevideo, escenario que da comienzo al texto y que, por el desarrollo final de los sucesos narrados, no logra cerrarlo. Pero el lenguaje es el medio privilegiado en la novela para dar cuenta del terror durante el gobierno de Rosas. En ese sentido, una escena de *Amalia* dramatiza la génesis del epíteto "salvajes" aplicado a los unitarios: "Vuecelencia" dicta "comunicaciones" a un escribiente. Esta escena tragicómica, en la que Rosas aparece como un tiranuelo gruñón, no deja de advertir, quizás

sin proponérselo, la importancia de la selección de las palabras a la hora de seguir entretejiendo el pánico en los resquicios del poder. Llama la atención el hecho de que en *La Semana* se transcriba el decreto sobre divisas de Benjamín Virasoro en Corrientes, en el que se eliminan epítetos con el fin de "fraternizar los espíritus de todos los compatriotas. Ya estamos en mayo de 1851 y entonces es más apropiado escribir 'mueran los enemigos de la Organización Nacional'" (año I, nº 5).

Decir, saber decir, hacer decir, decir en francés son actos que llevan a cabo con cuidado —o sin él— los personajes de la novela. De ello dependen sus vidas, aunque, paradójicamente, los que se "salvan" dicen de más o su decir está pasado de moda. El último es el caso de Don Cándido, viejo maestro de primeras letras de Daniel y Eduardo, y el de Doña Marcelina, patética *madama* simpatizante de la causa unitaria. Ambos son utilizados, extorsionados en varias oportunidades por la generación joven que, representada por los protagonistas masculinos, conspira contra el poder en un gesto suicida. La novela parece sostener, acaso en un intento de autojustificación del autor, que la única salida posible es escapar a Montevideo: hay que luchar desde afuera. Y el resultado de los actos de Daniel Bello opera, en la lógica del relato, como la demostración irrefutable del fracaso de la práctica conspirativa.

Condimento grotesco de todo folletín, Doña Marcelina y Don Cándido ponen una nota de distensión en el dramático final de la novela: ella le ofrece casamiento, lo cual el anciano rechaza espantado, como si se tratara de unir dos retóricas arcaicas —neoclásicas— que ya no podrán tener lugar en el decir de la "nueva" patria en la que Mármol escribe los últimos capítulos. El penúltimo capítulo también llama la atención sobre los usos del lenguaje: "¡Alto, alto, en nombre del Restaurador!", vocifera tardíamente el padre de Daniel ante el cuadro sangriento que se despliega frente a sus ojos. Las habitaciones de la casa de Amalia han sido convertidas en un campo de batalla, lo privado ha sido manchado por lo público. La salvación es, sobre todo, una cuestión de velocidad. Y el narrador advierte el paradójico poder de una palabra, de una palabra clave: "su padre, que con una sola palabra, había suspendido el puñal que esa misma palabra levantara para tanta desgracia y para tanto crimen".

El terror del narrador

Hay otro terror que se filtra en la novela. Es el del narrador, al que atemorizan la mezcla y promiscuidad vinculadas al orden rosista. En largos párrafos de análisis de los hechos, más sociológicos que literarios, reflexiona sobre el derrumbe de la patria liberal frente al desbande de las familias, la ruina urbana, la expropiación de las propiedades unitarias o el roce del pueblo rosista con el poder en la casa de María Josefa Ezcurra. Este último espacio parece condensar la indignación del narrador: "Estaban allí, reunidos y mezclados, el negro y el mulato, el indio y el blanco, la clase abyecta y la clase media, el pícaro y el bueno, revueltos también entre pasiones, hábitos, preocupaciones y esperanzas distintas".

Amalia percibe, en esa alianza espontánea o compulsiva entre sujetos o sectores populares y el rosismo, una fuerza poderosa y una explicación del orden rosista. El espionaje de los criados de las familias aristocráticas porteñas —en su mayoría negros, para disgusto del narrador— funciona como un engranaje perfecto que le permite a Rosas gobernar por el miedo a la delación. Una "negrilla […] rotosa y sucia" delata movimientos sospechosos en casa de Amalia. Generalmente, la denuncia de "salvajes" tiene actores de raza negra, femeninos y pertenecientes a la servidumbre. De esa suma de rasgos la novela parece inducir una conclusión no deseada: la venganza del oprimido derrumba la posibilidad de salvar la patria (de la nueva generación). Aunque la otra "venganza del oprimido" que espera Bello nunca llega. (17) Las criadas entran a la casa de María Josefa a realizar un prolijo inventario de sospechas sobre sus amos, "dejando en la memoria de aquella hiena federal una nomenclatura de individuos y familias distinguidas, que debían ocupar más tarde un lugar en el martirologio de ese pueblo infeliz". El capítulo abunda en reflexiones sobre el modo en que el poder se sirve del pueblo, así como en otras zonas se explaya sobre el eje dinero heredado-moralidad positiva. (18) De manera explícita, el narrador enuncia sus imposibilidades como una manera de conjurar una operación que no deja de realizar: "La pluma del romancista no puede entrar en las profundidades filosóficas del historiador". Es por eso que acota el género; el capítulo es un "pequeño bosquejo de la inmoralidad" del gobierno de Rosas que pretende explicar, nada menos, lo que siguió: sin eufemismos, la derrota.

La tensión entre historia, filosofía y ficción se sostiene, en buena parte de la novela, pulverizando la máxima pregonada por el narrador

en varias oportunidades sobre la conveniencia de mezclar los géneros o permitir que las zonas se contaminen. De hecho, la novela desmiente, formalmente, el horror a la mezcla: en el texto circulan cartas, esquelas, partes de campaña, artículos periodísticos, documentos oficiales y poemas neoclásicos, entre otros géneros.

La obsesión por marcar ese borramiento de límites reaparece constantemente en el relato y en boca de María Josefa, cuñada del Restaurador: "Ahora *todos* somos iguales, porque *todos* somos federales" (cursivas mías). "Todos" es un comodín del cual el texto hace un doble uso. En primer lugar, es el modo que tiene el discurso rosista de dar por sentado el consenso popular sobre su indiscutible hegemonía: *todos* somos federales, no hay lugar para el *otro (*que así deviene *ninguno*). En segundo lugar, es la forma novedosa que Mármol elige para criticar fuertemente la estrategia de la oposición en 1840 y para proponer una hipótesis sobre la derrota: si *todos* esperaban la entrada de Lavalle a Buenos Aires, ¿por qué el pueblo no lo apoyó? Esta idea se fortalece en el diálogo entre el general Mansilla y Daniel, que gira sobre la espera de la entrada de Lavalle a la ciudad. "Todos esperan", afirma Mansilla, a lo que Daniel retruca: "¿Pero todos una misma cosa, general?". La respuesta es previsible: "Todos". Aunque el diálogo sigue con el propósito secundario de desvirtuar la imagen de Lucio N. Mansilla, general y cuñado de Rosas —lo que más tarde le valdrá a Mármol un escándalo protagonizado por Lucio V., hijo del agraviado—, dramatiza por igual la hipótesis sobre el fracaso estratégico de los unitarios.

Exilio o clandestinidad

> "La emigración es la muerte: morimos para nuestros allegados, morimos para la Patria, puesto que nada podemos hacer por ellos."
>
> ECHEVERRÍA, "Emigrar por fuerza"

Friedrich von Schiller señaló, con mirada analítica, que los románticos son desterrados que languidecen por su patria. No sólo por sus *Cantos del Peregrino* Mármol encarnó este *pathos*: su única novela evalúa la opción del destierro de manera compleja. Irse parece ser la posibilidad de seguir la lucha contra Rosas por otros medios —de hecho, es la que elige el autor. Quedarse implica, desde la resolución de los sucesos del folletín, arrojarse al abismo en un gesto que

condena un personaje ridiculizado como Don Cándido. La ficción se debate en esa oscilación que culmina, en el marco de los hechos históricos, luego de la victoria de Urquiza en Caseros. Es decir: una vez que queda demostrado, por el peso de los acontecimientos, que la prensa y la presión política desde el exterior son tan válidas como la lucha armada en el campo de batalla de Santos Lugares.

El discurso más programático de *Amalia* se inserta en el capítulo VIII de la segunda parte. Eduardo Belgrano, familiar del ilustre Manuel y héroe romántico casi hasta la parodia, reproduce los conceptos clave de los intelectuales nucleados en el Salón Literario en 1837.

No sorprende esta tirada filosófica que irrumpe en la ficción. Tampoco asombra su registro didáctico ni el hecho de que la escena evoque las discusiones que el joven Mármol presenció en las reuniones realizadas en la trastienda de la librería de Marcos Sastre. Desde la ficción folletinesca, despunta el discurso de Belgrano en relación con el ideario del 37: asociación, antihispanismo, independencia y progreso contrapuestos a la figura de Rosas y el pueblo dominado, sin olvidar el determinismo racial como causa probable de esa dominación. Victoria o muerte, emigración o permanencia: las implicaciones de cada uno de estos términos son analizadas por Bello y Belgrano. Sumamente respetuosos de los turnos conversacionales, ambos reformulan el discurso del otro sin olvidar reglas de cortesía que desrrealizan esta escena de conspiradores exaltados esperando de un momento a otro la entrada de la Mazorca. El discurso compacto del ideario del 37 se despliega en este capítulo sin dialéctica alguna, como mero panfleto político incrustado entre dos "escenas de baile". De la primera parte, el gentil narrador nos había sacado de un brazo: "salgamos del baile con el lector y vamos un momento a recoger los pormenores de otra escena bien diferente".

Es significativo que ninguna de estas "escenas" se sustraiga a la intriga política de la novela. En la "Parte Política" de *La Semana,* un corresponsal bilbaíno imaginario y grotesco, Francisco Anrumarrieta, se encarga de hacer la crónica de la gran velada ofrecida por Manuela Rosas en Palermo (nº 26, 3 de noviembre de 1851). La mirada extranjera e ingenua del personaje es un instrumento eficaz del que se sirve Mármol para ridiculizar las actitudes de Rosas y su "corte" frente a distintos hechos. Anrumarrieta no comprende el accionar del Restaurador ni de Urquiza, pero en sus comentarios como al pasar,

revela el horror del rosismo en un registro que delata las evaluaciones ácidas del redactor "de carne y hueso", a quien van dirigidas las crónicas.

Una de las escenas relatadas por Anrumarrieta establece un fuerte vínculo con los capítulos de *Amalia* dedicados al baile en casa de Manuela: Rosas le lee el programa al cronista para consultárselo. Su índice y el hecho de que el receptor de la lectura sea un bilbaíno —seriado en los chistes sobre españoles y otros extranjeros ya desde la gauchesca— van jugando la partida de manera inequívoca: "Programa *Recibimiento* Baile *Ambigú* Retirada *Carruajes* Fin del programa". (19) Rosas, el mismo sacerdote druídico que en la novela sostiene el "vaso de sangre" frente a sus escribas, a los que dicta y *corrige* permanentemente, aparece aquí, en la ficción de la crónica, *corregido* por el bilbaíno.

Las "confusiones" de Rosas revelan su origen rural, *bárbaro:* donde debería haber escrito "chal", pone "rebozo"; prefiere "galpón" a "palco". El hecho de que sea corregido por un extranjero —¡y "godo"! — ironiza, tal vez, la influencia de la política inglesa en el Río de la Plata durante el último período del gobierno rosista. La tiranía del campo sobre la ciudad se condensa en esta escena, que contiene una hipótesis sobre el origen del poder de Rosas. Los brindis alusivos durante el baile también son materia de la crónica de Anrumarrieta, como lo son de la ficción novelesca: las palabras dramatizan la dominación, el "coro de esclavos" se representa a través de su reproducción de la voz del amo. (20) Para terminar, el cronista desliza una admonición que complementa la trama de la novela y es índice de una preocupación fundada en los exiliados: "Reservo lo que es de fondo y de alta política para el momento en que nos veamos porque no tengo bastante confianza en las cartas". (21)

También en la novela queda planteado que lo privado corre el *peligro* de tornarse público. *Amalia* pretende leer, desde la ficción, cada acto como un hecho político. De ahí su modernidad.

El capítulo VIII de la segunda parte ("Daniel Bello") pone el foco sobre la figura de Daniel, líder intelectual de la resistencia. El doble enlace de esta fuerza en el relato se despliega aquí explícitamente: antes de contar su participación en el baile de Manuelita, el narrador va a *mostrar* ("veamos") al lector "lo que era y lo que hacía tres horas antes en la casa misteriosa de la calle de Cochabamba". Conjugadas en la misma escena, las actividades visibles (diversionistas a los ojos

federales) y las ocultas (por la causa antirrosista) quieren *mostrar* al lector del folletín cómo se conspira. Nada es lo que parece. El discreto prostíbulo de doña Marcelina encubre una "reunión de hombres" que confabulan, por ahora, con sus ideas.

Novela con mujeres: de la ingenuidad mortal a la perversidad intrigante

En un trabajo sobre la circulación de las cartas durante el exilio en la época de Rosas, Cristina Iglesia señala:

> Como se trata de una escritura de cuya clandestinidad depende su eficacia, aunque no haya menciones explícitas a la situación política, el sistema 'bajo cubierta de' en ocasiones intenta despistar al enemigo: se supone que el portador, libre de sospechas bajo el poder rosista, no será interceptado ni revisado. (22)

En *Amalia* las mujeres del círculo propio y las cartas son aliadas de la resistencia política. Florencia Dupasquier, la prometida de Daniel Bello, es una "portadora libre de sospechas" a los ojos de los esbirros del poder, pero no a los de la implacable María Josefa Ezcurra, cuñada del Restaurador. En el capítulo IX de la primera parte, "El ángel y el diablo", Florencia, imagen estereotipada de la mujer romántica, cumple con el mandato de Daniel: averiguar qué se sabe sobre el prófugo Eduardo Belgrano. (23) Recortada, en contraste grotesco, contra la "multitud de negras, de mulatas, de chinas, de patos, de gallinas, de cuanto animal ha criado Dios", entra en la casa de María Josefa. El imperativo de su prometido es palabra escrita en una carta que ha escapado al aparato de vigilancia del poder: el criado de Bello, Fermín, ha debido disfrazar la entrega de la misiva a la dama en un ramo de flores enviado por su patrón, quien le pide expresamente que lea bien los sobres de las cartas que reparte: las otras dos son para Felipe Arana y Salomón, dos brazos del poder rosista. En el capítulo "Las cartas" se escenifica esa escritura en proceso y se muestra el cuidado con el que Bello selecciona el léxico, tergiversa el marco de enunciación y estudia la fórmula de apertura que utilizará. Comunicación escrita diferida en el tiempo y el espacio, la carta debe ser aprovechada como un arma de doble eficacia: promete para pedir, miente para acceder a la verdad. (24) La palabra debe suplir las malas

estrategias de acción de la resistencia antirrosista. Entre la adulación, la apología, la carta de amor y la carta cifrada, se debate la vida de su amigo y compañero de ideas, Eduardo Belgrano. Tal vez por ese motivo, bajo la máscara de la ingenuidad de Florencia, Bello intenta desviar los ojos de su gestión conspirativa.

Los varones escriben cartas para que las mujeres las conviertan en actos no meramente discursivos, de ahí la paradoja que alarma a la resistencia: a causa de la emigración la ciudad está en manos de mujeres, la patria peligra. Con resistentes feminizados —según el imaginario romántico— como Belgrano, que padecen y esperan, la ruina de las ciudades, tan lamentada ya en *Facundo*, se hace presente en *Amalia:* "La humanidad, la sociedad, la familia, todo se había desoldado y roto". Sin embargo, la mujer (unitaria) es atisbada como un posible peligro desde los allegados a Rosas. No sólo María Josefa sospecha de la ingenuidad de Florencia o de Amalia, sino que Victorica, en un diálogo con Rosas, concluye: "la universidad y las mujeres son incorregibles". Esta fluctuación entre la ingenuidad y la perversidad femeninas es recurrente y se vincula con la serie romántica de los contrastes pronunciados.

Bello se trasviste para disimular su militancia ("yo tengo horror a la política y me avengo mejor con la literatura y con las damas", le explica al general Mansilla) y, a su vez, María Josefa aparece masculinizada: el narrador rechaza la politización de las mujeres. La entrada de la política en el ámbito privado femenino deviene, en la novela, *intriga.* El texto vela este proceso en Florencia y Amalia, pero lo destaca en la hermana del Restaurador.

Dos metáforas realzan el carácter maquínico de María Josefa y de Cuitiño —miembro histórico de la Sociedad Popular Restauradora—, señalándolos como los dos brazos de Rosas: Ezcurra es una "máquina de cuchillos" y el mazorquero, una "guillotina humana". El campo semántico federal siempre aparece asociado al negocio y la faena de la carne: remite, metonímicamente, a Rosas, un "gaucho asesino", como lo califica doña Marcelina, unitaria recalcitrante a quien no se le podrá reprochar el epíteto después de 1852. La estratégica composición grotesca del personaje (de dudosa responsabilidad ética) mitiga la clase de "exceso" antirrosista que la novela quiere evitar en 1855.

Estrategias propias de la estética romántica, la exaltación de la mujer angélica y los ambiguos trazos con que se delinean las mujeres

demonizadas emergen en los títulos de buena parte de las novelas latinoamericanas de ese período. Noé Jitrik ha señalado este rasgo en la serie *Amalia*, *Soledad* (Mitre), *Esther* (Cané padre), *María* (Isaacs), *Clemencia* (Altamirano), *Julia* (Cisneros) y otras. (25)

Así, la oposición tajante —canónica en el folletín— Amalia / María Josefa urde dos tramas del texto: la novelesca y la política. Sin embargo, otra mujer, Manuela Rosas, escapa a esta dicotomía.

"Debió encallecer"

Un año antes de la aparición del folletín, en 1850, Mármol publica en Montevideo un folleto titulado *Manuela Rosas*. La fama de la hija del Restaurador ha alcanzado ya dimensión internacional. Se la menciona en la *Revue de Deux Mondes*, se habla de ella en Madrid y algunos viajeros ingleses testimonian su interés por tener una entrevista con ella. Las alianzas de la sangre son un núcleo importante en el análisis que hace Mármol del rosismo en ese breve texto. Si en *Amalia* —cuya redacción se cree simultánea a la del folleto— los niños están expuestos a la intemperie del exilio o a un presente que probablemente hará mala escuela, en *Manuela Rosas* se rompe la línea de violencia que une al matrimonio Rosas-Ezcurra con sus hijos. Manuela pertenece a su padre porque el poder rosista no admite espías ni colaboradores íntimos de otra sangre. Tanto en *Amalia* como en el folleto, Manuela es una víctima y este planteo pone el acento en los rasgos "bárbaros" del padre. Aquella barbarie que en *Facundo* describe una parábola que va del caudillo riojano al de Buenos Aires, triunfa sobre la "inocencia" de Amalia y de Manuela, a quien se apela, por carta, como última instancia de salvación en el final de la novela. Pero Manuela encuentra —propone Mármol en el folleto— un ardid que le impide ingresar en la locura, la de las desquiciadas mujeres unitarias a las que alude María Josefa: se *encallece*. Es decir, hace oídos sordos a los relatos de sangre que los hombres de Rosas están obligados a hacerle, o blinda sus ojos frente a las "reliquias" de unitarios que le son ofrendadas. (26)

Manuela es un pasaje que le permite al narrador remitir al que considera el verdadero centro de sus ataques. Un atajo que, por cercano, contrasta, en su construcción discursiva de víctima inocente y sin embargo piadosa, con la demonizada figura de su padre-enemigo. Estrategia folletinesca, apuntala también el andamiaje político de la novela.

Voz del esclavo, oído del amo

Voz, tonos y registros, oralidad y escritura, cuerpo y letra, armas y palabras son texturas que modelan la escritura de *Amalia*. En la construcción de esas voces se juega la posición política del autor real. En la redacción del folletín, la voz del esclavo que quiere ser amo grita desde la orilla oriental: cuestiones pragmáticas configuran esa escritura urgente. Después de la batalla de Caseros, otros imperativos —conciliación y proyecto estético— delinean el armado final de la novela. *Amalia* es un texto atravesado por las circunstancias de su tiempo, donde la ausencia de autonomía de las esferas literaria y política muestra su inestabilidad y confirma un modelo de escritura en la Argentina del siglo XIX.

Si Juan Bautista Alberdi planteó que el caudillismo era un gobierno sin ley que se daba en un contexto de debilidad de Estado, Mármol despliega, desde la ficción, su propia hipótesis: a la anomia social le agrega la inoperancia del accionar unitario. (27) Y en esa mezcla de programa político, teoría sobre el poder de la literatura y cálculo de efectos de lectura se construyen los cimientos del género novela en la literatura argentina.

Bibliografía

Obras de José Mármol

Amalia [1851-1855], prólogo de Juan Carlos Ghiano, México, Porrúa, 1977.

Armonías [1851], Buenos Aires, Ediciones La Cultura, 1917.

Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela. Manuela Rosas [1849 y 1850], edición y prólogo de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

Cantos del Peregrino [1845-1857], edición crítica de Elvira Burlando de Meyer, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

El poeta (drama en cinco actos y en verso) [1842], Buenos Aires, Instituto de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras, 1925.

El cruzado (drama en cinco actos y en verso) [1851], Buenos Aires, Instituto de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras, 1926.

Obras de José Mármol, compiladas por Juan A. Mármol, Buenos Aires, 1889.

Poesías escogidas, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1938.

Poesías selectas, Buenos Aires, Biblioteca "El Libro Criollo", 1920.

Bibliografía crítica

Liliana Giannangeli, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

Cristina Iglesia (compiladora), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Jorge Myers, "La Revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas", en Noemí Goldman (directora de tomo), *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Tomo 3 de *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista,* Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

Ricardo Rojas, "El poeta José Mármol", *Historia de la literatura argentina*, VI, *Los proscriptos*, II, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Doris Sommers, “Amalia: valor at heart and home”, *Foundational Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1991.

David Viñas, “Mármol: los dos ojos del romanticismo”, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

1- Ese conjunto de poemas fue publicado de manera fragmentaria en 1845, 1846, 1847,1852, 1857 y, en 1889, el hijo de Mármol los reunió en *Obras de José Mármol*, que no incluían los cantos VII, VIII, X y XI. Éstos aparecieron por primera vez en la edición crítica de Elvira Burlando de Meyer, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

2- *La Semana.* Periódico político y literario, /escrito por el Sr. D. José Mármol, y publicado por la imprenta Uruguayana (21 de abril de 1851 al 9 de febrero de 1852). Salía “todos los lunes” y, al principio, sólo se conseguía por suscripción. La novela se publica en la “Parte literaria”, mientras que la “Parte política” da cuenta, entre otras noticias, de los sucesos referentes al avance de las fuerzas de Urquiza sobre Buenos Aires.

3- *La Semana,* Año 2, nº 40, 9 de febrero de 1852.

4- Una lectura pormenorizada de la novela en consonancia con los sucesos comentados en la “Parte política” del periódico puede encontrarse en Liliana Zuccotti, “La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*”, en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo,* Buenos Aires, Eudeba, 1998.

5- La crítica ha destacado el *carácter fundacional* de *Amalia,* en un período en el que el género novela aún no se ha consolidado, quizás a causa de la confianza en formas breves, de efectos más inmediatos. En el exilio, Bartolomé Mitre publica *Soledad* (La Paz, 1847) y Miguel Cané escribe *Esther* en Montevideo (1851), publicada en 1858. Después de Caseros, el género prolifera, consagrándose, en parte, a la temática rosista. Ver Alejandra Laera, “El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*”, en Cristina Iglesia (comp.), *op. cit.,* y “Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional”, en este volumen; también Ricardo Rojas, tomo I de la *Historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Kraft, 1960, y Adolfo Prieto (dir.), “Capítulo III. La novela y el cuento”, *Proyecciones del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, UNL, 1959.

6- Buenos Aires, Imprenta Americana, 1855. Además de esos ocho capítulos, el autor agrega correcciones de estilo y notas al pie que, en su mayoría, aportan “documentos” sobre el terror del 40. Los últimos constituyen una prolija *documentación de la barbarie.* Para un cotejo de las ediciones de 1851 y 1855 de *Amalia*, ver Beatriz Elena Curia, “Problemas textuales de *Amalia* de José Mármol”, en *Incipit*, II, Buenos Aires, 1982.

7- John Lynch caracteriza a la Sociedad Popular Restauradora como un “club político” y una “organización parapolicial”. Era frecuente que miembros de la elite

se asociaran como un “seguro” contra la sospecha de su simpatía con los unitarios. Es, indudablemente, una de las razones por las que Daniel Bello, personaje protagónico de *Amalia*, es un miembro conspicuo de ella y escribe los discursos de su presidente. Su brazo armado era la Mazorca, popularizada como “mashorca”. Carecía de poder independiente de Rosas y su líder fue Salomón (Julián González, anteriormente dueño de una pulpería). John Lynch, *Juan Manuel de Rosas 1829-1852*, Buenos Aires, Emecé, 1984, capítulo VI.

8- Esteban Echeverría, “Carta segunda a Don Pedro De Angelis, Editor del Archivo Americano”, [Montevideo, 1847], *Dogma Socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1948.

9- Ver Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1990.

10- Ver David Viñas, “Mármol: los dos ojos del romanticismo”, en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

11- Citado en “Advertencia” (cursivas mías), en José Mármol, *Cantos del peregrino, op. cit.*

12- Se transcriben a continuación fragmentos significativos de la “Explicación”: “La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún y ocupan [sic] la posición política o social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos […] El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída […] por las generaciones venideras, con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema”… (José Mármol, *Amalia*, París, Librería Garnier Hermanos, 1874; en adelante, todas las citas de *Amalia* corresponden a esta edición).

13- Alejandra Laera, *op. cit.* Ver también, sobre el tema, Luis Gusmán, “Versiones de *Amalia*”, en *La ficción calculada,* Buenos Aires, Norma, 1998.

14- La escena despliega en el texto los mecanismos con los que un medio de comunicación clave —como lo es la prensa en el exilio durante el rosismo— *produce realidad* con una orientación ideológica determinada. Ver Eliseo Verón, *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

15- La lista de los “175 individuos de todas las jerarquías sociales” que ahorra la versión de 1855 aparece desplegada, en la de 1851, en alrededor de cuatro páginas, provocando un contraste visual en el centro de la entrega del folletín. En su lugar coloca, en la segunda edición, una nota al pie que justifica la omisión con el objeto de no herir susceptibilidades y explica, en un gesto que exagera benevolencia, la aparición de algunos de los nombres listados como producto de la “fatalidad”.

16- Carlos Altamirano, “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, tercera serie, nº 9, Buenos

Aires, primer semestre de 1994.

17- En la reunión conspirativa de Bello y Belgrano en casa de doña Marcelina, se desliza esta presunción: “junto mi mano con las manos ensangrentadas de los asesinos de nuestra patria […] los excitaré al crimen cuando crea que ese mismo crimen ha de sublevar contra ellos la venganza de los oprimidos”. Los “oprimidos” se presentan entonces como una masa disponible para derrocar el poder, pero la sospecha de que se inclinan hacia los que el texto considera sus verdugos disuelve el sueño y propone a los “patriotas ilustrados” —esbozados ya en el final de “El Matadero”— como única salvación.

18- En otro capítulo, “El jefe de la ronda”, una mirada sociológica teñida de racismo sobre la población de origen africano la asocia con “la plebe de Buenos Aires”: “El odio a las clases honestas y acomodadas de la sociedad era sincero y profundo en esa clase de color”.

19- Sarmiento, una vez más, parece inaugurar esta serie “humorística” a costa de los vascos en su carta “Madrid”, incluida en *Viajes en Europa, África y América* (1849). El futuro estadista confía, sin embargo, en la fuerza arrolladora del progreso: “A la sombra de los gendarmes, la constitución y la aduana, las dos plagas temidas por la gente vasca, vendrán bien pronto a plantar su bandera sobre los picos más elevados de los Pirineos” (*Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981). En la década del 80, momento de la emergencia de la novela en la literatura nacional, Eugenio Cambaceres condensa, en Juan José Taniete, al tosco empleado doméstico gallego producto de la *equivocada* política inmigratoria (*Pot-Pourri,* 1881).

20- Diversos personajes federales, con referente histórico claro, introducen su brindis en la novela con la misma fórmula de apertura: “¡Bomba, señores!”. La estructura de estas proclamas, lejos de estar marcada por la oralidad, denuncia, en su acartonamiento, la reproducción de la voz del amo: “Brindo, señores —dijo Salomón—, porque nuestro Ilustre Restaurador de las Leyes viva toda la vida, para que no muera nunca la Federación […] y mueran los salvajes unitarios, y todos los gringos y carcamanes del mundo”. Contrariamente a la libre “inspiración poética” romántica, este discurso reglado, marcado por los códigos de la burocracia estatal, señala al terror como mecanismo de dominación privilegiado por Rosas.

21- En las cartas que publica Sarmiento en *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América* [1848-1852], del mismo período que el folletín *Amalia,* se puede ver cómo algunas cartas de exiliados son interceptadas por el gobierno y usadas como propaganda política en contra de ellos.

22- Cristina Iglesia, “Contingencias de la intimidad: construcción epistolar de la fami-lia del exilio”, en Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida pri-vada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870,* Buenos Aires, Taurus, 1999.

23- En la edición de 1855, el capítulo se titula “La risa del diablo”. En la edición en folletín de 1851, en Montevideo, el capítulo 9 de la primera parte es, en realidad, “La flor-del-aire y la magnolia”, suprimido en la del 55 con el objeto de no atizar la

polémica suscitada en torno a la figura de Agustina Rosas y de su esposo, el general Mansilla. Florencia Dupasquier, personaje que no reelabora ningún referente histórico conocido, acude a la casa de la hermana de Juan Manuel para recabar la información requerida por Daniel en una carta. Ver el capítulo suprimido en Beatriz Elena Curia, "José Mármol, *Amalia,* Montevideo, Imprenta Uruguayana, 1851. Edición crítica del capítulo IX de la Primera Parte", en *Incipit*, IV, 1984.

24- Ana María Barrenechea, "La epístola y su naturaleza genérica", en *Dispositio*, XV, 39, Ann Arbor, 1990 y Patrizia Violi, "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", en *Revista de Occidente,* 68, enero de 1987. Sobre las cartas en la novela de Mármol, ver Graciela Batticuore, "Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas, op. cit.*

25- Noé Jitrik, "La estética del romanticismo", en *Vertiginosas textualidades*, México, UNAM, 1999.

26- "Reliquia" designa habitualmente al fragmento conservado del cuerpo de un santo. Los partidarios de Rosas tomaban, como trofeos de guerra, orejas o "lonjas" de carne de sus adversarios, práctica común en la época.

27- Para el problema del caudillismo, ver Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (compiladores), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

EL GAUCHESCO COMO ARTE BUFO (1)
por Leónidas Lamborghini

Pudo haber ocurrido así, al pie de la letra: que los santos del cielo no lo ayudaran a pensar, ni le refrescaran la memoria ni aclararan su entendimiento; que se le añudara la lengua en esa "ocasión tan ruda" y se le turbase la vista; que antes de largar se hubiese cansado en partidas, repitiendo una y mil veces "Aquí me pongo a cantar" y sin poder avanzar un verso más, que reculara, etcétera… O que se hubiera hecho a un lao de la güella, prudentemente, si venían degollando; o que el corazón no se le hubiese enanchado en el peligro; o que la pata se le hubiera achicado en vez de aumentar de tamaño cada vez que tenía que demostrar que era un hombre cabal; etcétera. Hubiera podido ocurrir, también, que alguna especie de ofidio se atreviese a picarlo; o que el astro rey —con el mismo atrevimiento— se animara a quemarle la frente, sin respetar en lo más mínimo su condición de gaucho; o que las moscas se le arrimasen nomás, a pesar del conjuro de la guitarra, o que hubiera remuentado vuelo y alguien lo hubiese seguido hasta alcanzarlo, etcétera. O que su capacidad de canto le impidiera afirmar que se iba a morir cantando y a cantar en su propio entierro, y quedarle fuerzas todavía para hacerlo "al pie del Eterno Padre"; cantar hasta que la tierra se abriera… O que no hubiese tenido un argumento que hiciera tiritar los pastos; o que no hubiese sido el fruto de un doble nacimiento: uno, "dende el vientre de mi madre", y el otro, "como nace el peje" en el fondo del mar, enigmático origen que explicaría —al parecer— toda esa suma de mágicos poderes…

Pero no bien empezamos a leerlo, esos poderes se ejercen sobre nuestra mente y nuestra sensibilidad. Y aceptamos sin más la estrafalaria omnipotencia del personaje que, con voz tonante (al mejor estilo de los héroes clásicos), dilata su bufonada a casi todo lo largo del Canto I de la *Ida*: la realidad trabaja en abierto misterio; el bufo gauchesco, también.

Efecto gauchesco y redil loco

Lo que en toda obra literaria trabaja en abierto misterio ante el lector —poesía en acción— es el lenguaje. En el gauchesco, lo hace tensando el límite entre lo "serio" y lo "cómico": por boca de un gaucho *inorante*, debe salir a ocupar los dominios de la poesía "pueblera", "culta". Esto genera el efecto gauchesco: lo bufonesco, producto de este sobreesfuerzo; lo bufonesco que ya aloja en sí mismo la torsión de la sobrecarga. Lo cierto es que el "espectáculo" nos convence, nos atrapa, nos domina como al rey Lear su bufón. Tanto, que hasta la lectura al pie de la letra no hace más que duplicar aquel efecto sobre nosotros.

Por otra parte, el lenguaje gauchesco es un disfrazado a quien el disfraz nunca le quedará del todo ajustado: mitad hombre de la ciudad, sombrero de copa, levita; mitad chiripá, calzoncillos, bota de potro, boleadoras. Esto tiene, también, sus consecuencias. Porque la fascinación que este lenguaje ejerce se origina, asimismo, en aquel desajuste. Pasa como si por causa del mismo las palabras se pusieran a payasear y a piruetear, a disparatarse (aun en los momentos más "serios") dándose "manija", aprovechando cualquier ocasión para liberarse del encorsetamiento que deben observar en otros rediles.

El gauchesco es un redil loco donde las palabras juguetean traviesa-aviesamente ("se le pasmó la virgüela"; "Y lo ahugaron en un charco") conspirando contra el orden establecido de la literatura "seria". A la voz de ¡aura! del apelativo de "pueta" que se da el oficiante, se lanzan a topetear las vallas, a atropellarlas procurando romper el redil, hacerlo astillas. Cuando lo consiguen, "toda la tierra es cancha" y aun así resulta chica.

La ciclotimia del bufón

Se ha dicho que José Hernández era espiritista. Entonces, ¿fue la voz de algún gaucho pícaro, venida desde el más allá, la que le sopló el nombre de Martín Fierro para un personaje que por todos los rincones del poema da muestras de su ciclotimia? (se envalentona y "arruga", alternativamente). La respuesta es otra y es obvia: fue el Gauchesco, arte bufón, arte payaso como hay pocos, género bufo, distorsivo.

La denuncia que se hace en el poema de Hernández contra la injusticia y la crueldad del Sistema está dicha entre lágrimas y risas, entre muecas payasescas y guiños cómplices que pertenecen a ese arte, a ese tipo de actuación.

No hay más que leer: tras las diecisiete primeras estrofas de la *Ida*, tras ese "ataque de bravura", se suceden estas otras dos que coronan el Canto I: Y sepan cuantos escuchan

de mis penas el relato
que nunca peleo ni mato
sino por necesidá,
y que a tanta alversidá
solo me arrojó el mal trato.

Y atiendan la relación
que hace un gaucho perseguido
que padre y marido ha sido
empeñoso y diligente
y sin embargo la gente
lo tiene por un bandido.

El superhombre se ha convertido, súbitamente, en un pobre, quejoso hombre.

¿Y si, por ejemplo, nos detenemos —ya hacia el final del último canto del poema— en estos versos saturados con la sorna ácida del bufón?

Y ya dejo el estrumento
con que he divertido a ustedes;
todos conocerlo pueden
que tuve costancia suma [...].

Pienso que leer así el *Martín Fierro*, como una formidable bufonada, es entenderlo mejor. Y entendernos mejor. Estamos marcados por su efecto distorsivo.

El Maestro Palmeta

En una antología muy útil, *Martín Fierro y su crítica*, de María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, se incluye un trabajo firmado con el seudónimo de Maestro Palmeta. El trabajo da respuesta a una encuesta de la revista *Nosotros* (1907-1943), número 50, del año 1913, realizada "luego del revuelo —explican las antólogas— que provocaron los juicios críticos de Lugones y de Rojas cuando

calificaron a *Martín Fierro* como nuestro poema nacional".

La respuesta de Palmeta (nombre inventado tras el cual se esconde "un reputado sociólogo, novelista y educacionista") resulta paradigmática en dos sustanciales aspectos: el de rasgarse las vestiduras frente a la posibilidad de que una obra en la que se hable la lengua gauchesca pueda ser tenida como nuestro poema nacional; el de leerlo al pie de la letra para concitar el ridículo.

Dice Palmeta: "La jerga orillera y gauchidiablesca en que está escrito el *Martín Fierro* es la base del idioma nacional, que debería enseñarse en las escuelas". Y continúa ironizando: "Así, cuando los niños den su lección de historia argentina han de decir: 'Moreno cantó pa el carnero en la travesía del mar', o bien 'estiró la pata', y en ningún caso, se murió. Al comentar el célebre decreto de la Junta del año 1810, no dirán que 'ningún habitante de la república, ni ebrio ni dormido', sino 'ni mamao ni dormido' o, mejor aún, 'ni en pedo ni durmiendo la mona'". Y sigue un poco más: "en la misma oratoria sagrada, ya no dirá ningún predicador: 'Jesús agonizaba en la Cruz', etcétera. Ha de decir: 'Jesús estaba por estirar la jeta… Ahijuna'". Y agrega finalmente: "En Viernes Santo ya no se declamará desde la cátedra sagrada: 'He aquí a la Santísima Virgen, toda lagrimosa'… Más bien diríase: '¡Pucha que está linda gaucha la Virgen, misia María, con su pañuelito de nubes al pescuezo!'…"

Aquí, una sospecha: el Maestro Palmeta, como suele suceder, ya había sucumbido a la fascinación de lo que criticaba… atrapado por el doble efecto.

Una épica de la derrota

Cuando se trata de considerar el *Martín Fierro* como poema épico, Borges, que ha hecho tantas observaciones interesantes sobre esta obra de Hernández, padece de la misma falta de imaginación y la misma actitud represiva del Maestro Palmeta. ¿Cómo podría serlo teniendo como protagonista a "un cuchillero de 1870"? Borges, que ha payaseado con tantos Modelos, se pierde esta situación chistosa, tan experto en chistes él mismo: situación chistosa, burlesca, que está en la naturaleza misma del gauchesco.

Los argentinos tenemos un Héroe Nacional que es eso, un cuchillero. ¿Y qué? ¿Acaso él, Borges, no diviniza a sus compadritos? Pero también hay que decirlo: este cuchillero bufón encarna, al fin y al cabo, lo que es el eje de la historia de los argentinos: la frustración,

la derrota. De modo que, dando del revés las viejas formas, tenemos en el *Martín Fierro* una épica, la de la repetida desventura argentina (a pesar de "las batallas de Chacabuco e Ituzaingó"); épica de las ruinas, pero épica al fin: las "hazañas" de un cuchillero que devuelve así su resentimiento social, pegando en el rostro de un Sistema hipócrita que simulaba estar civilizando mientras ejecutaba un genocidio y hablaba, permanentemente, de triunfos.

Distorsión y respuesta

Asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada: esta ecuación seca, dura, cifra la mayor parte del *Martín Fierro* y del *Fausto* criollo. Y, de una manera total, "La refalosa" de Ascasubi. Es, como dicen en México, darle (al Sistema) "de su propia medicina". Su vía de aplicación es la parodia. La parodia es un recurso reprimido que los diccionarios definen como "lo cómico imitativo"; en términos más amplios, esto podría ser expresado así: la parodia es siempre una relación de semejanza y contraste con un Modelo determinado.

En ella podemos ver ese "aire de parecido" que observaba Petrarca entre el retratado y el retrato; de parecido que no es lo mismo y de lo mismo pero parecido. La relación Padre-Hijo; y finalmente, Modelo Derivado. Vista así, toda la literatura es parodia.

En el poema de Hernández, la relación paródica es con la Epopeya (y aquí está el origen de todos los equívocos e interminables discusiones). Hay contrastes pero no se renuncia a las semejanzas. El Héroe es un cuchillero pero esto es utilizado para devolverle, multiplicada, la distorsión al Sistema. El Héroe es un bufón pero sus bufonadas viviseccionan la mentira del Sistema.

Así se comprendería mejor el giro copernicano que se produce cuando un gaucho rotoso, derrotado, sumergido, un matrero, un cuchillero cebado y racista, salta a la pista e invade el lugar del Héroe Clásico: Aquiles, Eneas, el Cid. Pero no hay que exagerar en esto, ya que conocemos los abismales defectos equivalentes de estos Varones. Y si lo tenemos en cuenta, la cuestión se presenta como un problema de alcurnia.

De todos modos, Lugones y Rojas responden a la negación con la afirmación: es nuestra Epopeya, nuestro Poema Nacional. *Martín Fierro*, según ellos, es el Arquetipo de nuestra Raza. Canonización, consagración. Pero, también, congelamiento. Glorificación que nos hace olvidar el gran atrevimiento de Hernández, la única conspiración

exitosa en su vida de contumaz conspirador: entronizar en el Panteón de los Héroes de alcurnia, de abolengo, de Homero o de Virgilio, a un bufón con chiripá y boleadoras. Nuestro *Martín Fierro*. Pero eso sí, haciéndose el "chiquito" siempre: "Digo que mis cantos son, *para los unos… sonidos,* para otros… intención". O los versos ya citados de: "Y ya dejo el estrumento / con que he divertido a ustedes". O estos otros no por conocidos menos significativos, ya que dan remate al poema: Mas naides se crea ofendido

pues a ninguno incomodo
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
NO ES PARA MAL DE NINGUNO
SINO PARA BIEN DE TODOS.

El bufón hace aquí su última reverencia.

Civilización y barbarie

Hay una situación en el *Martín Fierro* que ejemplifica a la perfección la situación de contraste. No ya con un Modelo literario sino con el de una Sociedad, el de un Sistema del cual es su más exacta crítica.

Se presenta en la *Ida*. Los dos amigos que han unido sus destinos —Fierro y Cruz— van desgranando estos versos: "Allá habrá seguridá", "Fabricaremos un toldo / como lo hacen tantos otros *[…]* ¡Tal vez no falte una china / que se apiade de nosotros!". Y se van en busca de esa módica dicha. Pero ¿adónde van a buscarla? No la encontraron en la "civilización" y se van a los salvajes, a los indios. Cumplido el proceso de asimilar la Distorsión (Hace mucho que sufrimos

la suerte reculativa;
trabaja el gaucho y no arriba,
porque a lo mejor del caso,
lo levantan de un sogazo
sin dejarle ni saliva.),

la han devuelto multiplicada.

Fantasía, espejismo o desesperanza convertida en delirio esperanzado, el hecho es que el Sistema —su injusticia y su mentira—

ha llevado a pensar a estos dos hombres que no es en la “civilización” donde se salvarán de la intemperie del cuerpo y del sentimiento, sino en el lado absolutamente opuesto: en la barbarie.

“Contra el tiatro de Colón”

En el *Fausto* de Estanislao del Campo la distorsión multiplicada reenvía a lo cultural, allí donde más le duele a esa Sociedad. Porque si hay una pretensión que la singulariza, ésta es la de ser culta.

La relación paródica en el *Fausto* criollo es con la ópera de Gounod, realizada sobre una adaptación de la obra de Goethe. Modelo prestigiado. Importado. El poema lleva un subtítulo: “Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera”. Sin embargo, la verdadera “función” es la que ofrece la parodia impiadosa, encarnizada, delirante, de ese modelo cultural de importación, de ese modelo gringo, y del público que acude en tropel a rendirle su alelado e incondicional tributo de admiración en el Teatro Colón recién inaugurado.

> Como a eso de la oración,
> aura cuatro o cinco noches,
> vide una fila de coches
> contra el tiatro de Colón.

Hoy se hablaría de “resistencia cultural”. Porque bajo las apariencias de una inocente bagatela, se revela con tal fuerza el envés cómico del acontecimiento, que pocas dudas quedan sobre las verdaderas intenciones de Del Campo.

Desde un primer momento —desde la primera cuarteta que inicia el relato de Anastasio— se ridiculiza ese espacio sacro de la cultura musical y al público selecto que ha acudido a presenciar el espectáculo. Asistimos a una descripción minuciosa de los prolegómenos en la que los concurrentes se convierten en hacienda y la taquilla en el mostrador. Un mostrador que evoca, enseguida, el de la pulpería. El Colón se transforma en un corral: La gente en el corredor,

> como hacienda amontonada,
> pujaba desesperada
> por llegar al mostrador.

Allí a juerza de sudar,
y a punta de hombro y de codo,
hice, amigazo, de modo
que al fin me pude arrimar.

Cuando compré mi dentrada
y di güelta… ¡Cristo mío!
estaba pior el gentío
que una mar alborotada.

Era a causa de una vieja
que le había dao el mal…
—Y si es chico ese corral
¿a qué encierran tanta oveja?

La lección del Fausto criollo

En cuanto a la descripción de la ópera, de lo que ocurre en el escenario, la exacerbación paródica no es menor. Y ni siquiera cede en los pasajes más serios, culminantes o "sublimes". Recordemos: —¡Vea al Diablo haciendo gancho!

—El caso jue que logró
reducirla, y la llevó
a que le amostrase un chancho.

O cuando Fausto logra, al fin, a Margarita:

Don Fausto ya atropelló
diciendo "¡basta de ardiles!"
la cazó de los cuadriles
¡y ella… también lo abrazó!

Resultan verdaderamente impresionantes estas "Impresiones de Anastasio el Pollo".

Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar,
también podría afirmar
que estaba mudando pelo.

—¡No sea bárbaro, canejo!
¡qué comparancia tan fiera!

Estas comparancias, es cierto, horadan con fiereza inusual el modelo prestigiado, cribándolo sistemáticamente en los pasajes que corresponden a la representación del drama de Goethe: entonces se vislumbra el otro lado. Aquí se trata de la maravilla de una belleza fea, que se nutre con gula de la fealdad; una belleza cuyo refinamiento es estar hecha de detritus; una belleza sacrílega que se ríe de la Belleza y sus simulacros; que descoyunta la sintaxis y prefiere disparatar la palabra a conservarla en su juicio; gritar o apenas susurrar entrecortadamente. Una belleza-payaso que ensaya sus volteretas y cae siempre de culo en el tablado haciendo los gestos del idiota triunfante, exitoso. Una belleza que es reída, pero se ríe a su vez del Modelo y sus adoradores.

En algunos comentarios que se cruzan entre Anastasio y Laguna la fiereza se atempera. Y hay interpolaciones prolongadas, como por ejemplo la célebre de la sección III o de la sección IV, que responden a la misma finalidad, pero en las que se va mucho más allá: si en las escenas parodiadas con fiereza el fragor de lo bárbaro se hacía sentir en aquella belleza-payaso, en estas interpolaciones el fragor se convierte en música: "—¿Sabe que es linda la mar?".

Este par equilibra la estructura del poema, da resuello al lector en los intervalos que permiten, a la vez, continuar luego —con entusiasmo y fuerza renovados— la demolición del Modelo. Como en ningún otro poema gauchesco, en el *Fausto* criollo se entiende por qué la parodia es un modo subestimado, despreciado todavía entre nosotros, reprimido: es que no hay otra obra en la literatura argentina donde la parodia desnude del todo, como en ella, su naturaleza liberadora en relación con el Modelo-Autoridad. (Sin embargo, no habría que olvidar otra obra de Estanislao del Campo, "Gobierno gaucho", donde aparece un presidente vernáculo con un garrote en la mano, "vomitao y trompezando", en el momento en que dicta las leyes para el pueblo.) En el *Fausto* criollo el Modelo-Autoridad es descoyuntado por dos bufos paródicos, Anastasio el Pollo y don Laguna, complicados, específicamente, en la tarea de desmontar "la puesta en escena" de un aspecto bastante complejo de la mentira del Sistema: la mentira artística.

Así, el diálogo entre ambos descubre sus verdaderas intenciones: la

burla premeditada con alevosía de la ópera de Gounod, de su libreto basado en la célebre obra de Goethe y de la caterva de los admiradores alelados. El tema del *Fausto* criollo, lo mejor de éste, no es "la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo". En todo caso, el diálogo es, en primer lugar, el elemento a través del cual se expresa la burla. Que Del Campo haya encontrado esta amable solución para disimular la osadía y virulencia de sus embates, es lo verdaderamente admirable. El dictamen de Borges revela, de esta manera, todo lo que escatima.

"La refalosa"

"La refalosa" es el relato, paso a paso, de un suplicio. A su término, la víctima es desangrada.

La composición toma el sesgo de una amenaza que un soldado federal dirige a otro unitario. "La refalosa" está saturada del apetito sádico del verdugo, un mazorquero. Este apetito es el eje al que Ascasubi somete a sucesivas torsiones Mirá, gaucho salvajón,

> que no pierdo la esperanza,
> y no es chanza,
> de hacerte probar qué cosa
> es Tin Tin y Refalosa.

Apetito sádico dicho en bufo, en burlesco: una torsión. Tintin es el sonido divertido que hace el "quita penas", cuchillo a utilizar, cuando el degollador lo asiente en una vaina de latón para afilarlo, para tenerlo bien a punto, pronto para la incisión final.

En cuanto a la refalosa, está referida a esta circunstancia culminante: la víctima, desangrándose y obligada a mantenerse en pie, "refala" en el charco formado por su propia sangre. Ferocidad, crueldad, horror. Con todo, esto fue moneda corriente en nuestras guerras civiles, trasfondo de esta "media caña" macabra.

En uno y otro bando, como es sabido, se cometieron crímenes que llevaban ese triple sello, sólo que en las filas federales no hubo un poeta con la capacidad de convencer de que asesinos y perversos de esa laya militaban únicamente en el bando contrario. No hay ningún otro recurso con mayor fuerza de convicción que el arte. Y el de Ascasubi en "La refalosa" rayó muy alto.

Sin embargo, lo que el autor buscaba no era tanto impresionar con

el tema mismo, sino con su tratamiento. Narró, del principio al fin, lo que hubiera sido fácil calificar de inenarrable, dejando la tarea a mitad de camino. Pero entonces, no estaríamos hablando de “La refalosa” y de Ascasubi, sino de una composición inferior y de un chapucero. La carnicería humana que se nos muestra está tratada como una fiesta, como un jolgorio, sometida a una torsión en la que el refinamiento del tormento y lo bárbaro de la escena crean un nuevo escalofrío en la poesía argentina: lo tenemos clamoriando;

y como medio chanciando
lo pinchamos,
y lo que grita, cantamos
la refalosa y tin tin,
sin violin.

A partir de este momento, la visión distorsiva lleva al campo de lo monstruoso, en este sentido: que se ha quebrado el orden natural. Estamos hechos, dentro de esos límites, para aceptar lo trágico desde el lado de lo serio, pero no desde lo cómico. Ponemos cara de no comprender. Miramos hacia un punto que está más allá del horizonte conocido. Nada.

El horror visto desde el horror; el tormento visto desde la repugnancia del tormento, bien. Pero vistos desde lo burlesco, desde lo bufo, son algo que nos descoloca por completo. Algo que se nos hace insoportable, tanto como el propio suplicio. Otra torsión: ¡Qué jarana!

Nos reimos de buena gana
y muy mucho,
de ver que hasta les da chucho;
y entonces lo desatamos
y soltamos;
y lo sabemos parar
para verlo REFALAR
¡en la sangre!
hasta que le da un calambre
y se cai a pataliar,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira

el salvaje; y, lo que espira,
le sacamos
una lonja que apreciamos
el sobarla,
y de manea gastarla.
De ahí se le cortan orejas,
barba, patillas y cejas;
y pelao
lo dejamos arrumbao,
para que engorde algún chancho
o carancho.

Aquí culmina la "jarana". La "refalada" de la víctima hacia una muerte bestial luego de la cual, consecuentemente, es carneada como una res.

Hemos sido conducidos hasta este páramo de lo humano, entre reverencias y cumplidos, entre solicitaciones amables y comedimientos del mismo tono: "Ahora te diré cómo es: / escuchá y no te asustés". Una torsión más.

Y esta otra: que la amenaza se ha convertido en acto sin dejar de ser amenaza. El relato del tormento impresiona en nosotros como si éste ya se estuviera ejecutando. Por esta suerte de ilusionismo, la potencia del acto se impone a su realización, aparece como su realización. La sola amenaza de una muerte como la de "La refalosa" causa un efecto multiplicador que el acto en sí desaceleraría. Esto es algo que el verdugo conoce muy bien y que maneja sabiamente, como también el efecto hipnótico. Repitamos: "Ahora te diré cómo es: / escuchá y no te asustés".

Ahora bien, que lo monstruoso circule y se nos muestre en estos versos bailarines de "La refalosa" —octosílabos alternándose con el pasito corto de los cuatrisílabos— que provocan nuestro goce, responde a otra torsión, la del arte poético gauchesco, que sostiene a todas las demás, esa claridad y ese frescor (y esa exactitud) capaces de transformar el barro en oro en los versos de "La refalosa", como en la sextina de *Martín Fierro* o en las décimas y cuartetas del *Fausto* criollo. Versos que no dejan de florearse ni siquiera en medio del vaivén demencial de pasajes como éste: Ah, hombres flojos!

Hemos visto algunos de estos

que se muerden y hacen gestos,
y visajes
que se pelan los salvajes,
largando tamaña lengua;
y entre nosotros no es mengua
el besarlo,
para medio contentarlo.

O como este otro:

Entretanto,
nos clama por cuanto santo
tiene el cielo;
pero hay nomás por consuelo
a su queja;
abajito de la oreja,
con un puñal bien templao
y afilao,
que se llama el quitapenas,
le atravesamos las venas
del pescuezo.
¿Y qué se le hace con eso?
Larga sangre que es un gusto
y del susto
entra a revolver los ojos.

Arte bárbaro, pero también arte para exquisitos, el bufo gauchesco tiene en "La refalosa" su pieza maestra. Sin ella, todo el edificio de la poesía gauchesca se vendría abajo. No hay que escandalizarse: como en las mejores familias, esto ocurre en las mejores literaturas. Por ejemplo, ¿podría prescindirse del "Madrigal" de Gutierre de Cetina en el friso de los Quevedo, los Góngora y los Lope?

"De aquella rubia rosada…"

Lo que define al Sistema es que se impone como Verdad, siendo sólo un simulacro de ella. El Sistema es el engaño sistematizado. Pero tiene esta otra vuelta: implica la burla a los engañados; esto es, el escarnio. Sin embargo, trata de hacerlo bajo las formas más sutiles, tras la acabada máscara de lo "serio". El Sistema se da el lujo de poner

en escena la mentira, gesticulando la befa tras aquella máscara. Aquí revela su naturaleza.

El *Martín Fierro*, el *Fausto* criollo y "La refalosa" —independientemente de las banderías partidarias a que pertenecieron sus autores— se escribieron impulsados por ese estímulo distorsivo. Y es por eso que, en sus momentos clave, se cumple en forma paradigmática aquello de asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada. En esos momentos, responden a la befa, a la burla del Sistema, con el recurso de la parodia en su expresión más corrosiva. En el *Fausto*, pegándose al célebre Modelo y transformándose ya, para siempre, inseparablemente, en su otra mitad cómica. En el *Martín Fierro*, la parodia imita equívocamente a la épica clásica, poniendo como héroe a un bufón. En "La refalosa", la parodia transforma una inocente media caña en una danza macabra.

La puesta en escena de la mentira del Sistema resulta reída, con esa risa ladina del bufo gauchesco, tanto o más sutil que la de aquél. O, de otra manera: esa risa oblicua, taimada, es el mejor antídoto contra el engaño hábilmente amañado del Sistema.

La tramoya de lo "serio" (en el sentido lato de tramoya: máquina para figurar en el teatro transformaciones o casos prodigiosos; o en su sentido figurado: enredo dispuesto con ingenio, disimulo y maña) tambalea a cada golpe de culo sobre el tablado; es puesta en evidencia, empieza a hacerse pedazos. Y la máscara comienza a caer. Y cae.

Acaso estos versos del *Fausto* criollo se tangencien con lo anterior: De aquella rubia rosada,

> ni rastro había quedao:
> era un clavel marchitao,
> una rosa deshojada.

En el *Martín Fierro* el bufo gauchesco pone al descubierto la tramoya de un sistema político que se nos presenta como un prodigioso proyecto civilizador, pero que, tras bambalinas, margina, persigue y ejecuta el exterminio organizado de las masas gauchas, esas mismas que habían contribuido al logro de nuestra independencia y actuaban en la línea de los fortines.

En el *Fausto* criollo se encara la tarea en el plano cultural, allí donde el Sistema maniobra con más ingenio y sutileza; con más maña

y disimulo; con más delicados afeites y ropajes. El bufo gauchesco se pega al Modelo-Autoridad, al Modelo prestigioso importado de la metrópoli; para el alelamiento del público selecto de Buenos Aires, lo parasita y termina con él oponiendo a su belleza una nueva: la del mamarracho bárbaro-paródico, teniendo como trasfondo el tema de la colonización cultural, pilar del Sistema.

Por último, en "La refalosa", el bufo gauchesco pone al desnudo la carga de demencia sin límites, de criminalidad fratricida, deleitosa, que desencadenan entre nosotros las guerras civiles, manejadas por los tramoyistas del Sistema, de adentro y de afuera, para afianzar aún más, si fuera necesario, por esa vía, su proyecto de sometimiento y dominación.

1- La primera versión de este trabajo apareció en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 23 de junio de 1985.

LA HORA DE LOS TRISTES CORAZONES
El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina
por Jorge Monteleone

I

El regreso y la invención

En las barrosas orillas que abandonaba el Plata a la hora puntual de las mareas del año 1830, cierta figura, que más nos valdrá llamar un sueño o una leve invención, todavía no había habitado plenamente la fugacidad de la conciencia lectora —aun cuando ya se insinuaba como un sentimiento, que el cuerpo, no el lenguaje, acaso percibía. Esa invención fue la de un sujeto imaginario que llamaremos "el sujeto lírico romántico". (1)

Para continuar con esta fábula crítica, no sería aventurado afirmar que aquella figura del yo romántico llegó a estas orillas en un barco —como llegan los extranjeros, las pestes y las mercancías. Hacia julio de 1830 descendió a la ciudad portuaria, aunque incompleto, como un sujeto en ciernes, esto es, un sujeto que prevé su culminación pero a la vez está muy a principios y le falta mucho aún para alcanzarla. Una de sus primeras manifestaciones, del todo incipiente, tomó la forma de un poema cuyo título era engañoso: "El regreso". De hecho, el sujeto lírico romántico no "regresaba", sino más bien ingresaba en su puro presente. Pero reconocerlo en su actualidad habría sido contradecir uno de sus rasgos, que el joven poeta autor de "El regreso" consideraba así: "La poesía romántica vive de recuerdos y de esperanzas; es lo pasado y lo porvenir. Lo presente no le interesa sino en cuanto se encadena con las dos regiones del mundo que habita". (2) Ese aspecto temporal sería un modo típico de habitar la historia de ese sujeto romántico: nunca actual, siempre situado entre el pretérito y el progreso. De allí que pudiera ser reconocido menos como una

acción que como una voluntad. Otro poema, “En celebridad de Mayo”, acompañaba “El regreso”. Publicados en *La Gaceta Mercantil*, estaban firmados por “Un joven argentino”. Su nombre secreto era Esteban Echeverría (1805-1851). (3)

Lo que nombraba era, de hecho, el mismo espacio al cual arribaba, el espacio de llegada que antes había sido el de su añoranza: la patria. “¡Oh Patria, Patria, nombre sacrosanto, / a pronunciarte vuelvo con encanto!” escribió. (4) Llegaba de Europa, pero en contraposición con esta tierra, aquella otra parecía un vano simulacro.

Esa figura del yo que regresa y redescubre como real su región nativa, en oposición al espacio europeo como un ámbito de ilusión, aunque también de previa fascinación y deseo, tendría larga descendencia en la poesía argentina. Echeverría escribe en “El regreso”: “El viejo continente / tan solo desengaños me ha mostrado: *entre sus pueblos cultos he buscado* tu imagen celestial, *resplandeciente,* y simulacros vanos he encontrado”.

Recuerda en aquella “Europa degradada” sólo “fausto y molicie” y afirma que, en cambio, los primeros hijos de la patria “elevaron / a su imagen altares”. Regresa a una tierra de hombres libres, canta un espacio nuevo de libertad: la patria es valiosa, no un espejismo de la memoria. En la medida en que es cantada en el “laúd sonoro” del poema, su imagen se adhiere al que la pronuncia como un nombre sacrosanto y, en consecuencia, lo cubre de sacralidad. Nombrar la patria, en aquel regreso, es un acto de futuro, de afirmación y de certeza, porque su fuente de sentido era la Revolución de 1810, cifrada en un vocablo: Mayo. El gesto también tendrá su continuidad, especialmente en el Centenario: el vasto poema *Odas seculares* de Leopoldo Lugones comenzará con la invocación “Patria, digo…”, y el sujeto ritual y heroico del poema aspirará, en el acto mismo de su dicción, a agotar las formas arquetípicas de la patria.

Aquel segundo poema de Echeverría también cumplía con una tradición, pero más inmediata. Había llevado en su viaje a Europa un ejemplar de *La lira argentina*. Grandilocuente y estentórea, “En celebridad de Mayo” reconocía una deuda con la poesía reverencial de la gesta patriótica, cercana a Esteban de Luca y a Juan Cruz Varela, del cual llevaba un epígrafe. Pero su tema no era novedoso, como lo había sido para aquellos poetas: la Revolución era ahora un valor progresivo, una continuidad y una herencia.

En todo caso, el sujeto de la lírica romántica alentaba de manera

oculta en esos poemas. Si en su "regreso" sólo hallaba en la patria la piedra imán que lo sustentaba y en la Revolución su sola expansión posible, ¿qué tipo de figura descendía realmente al Río de la Plata, desde aquel barco, en la imaginación literaria de Esteban Echeverría, lector de Byron y Hugo y Wordsworth, al retornar en el invierno de 1830? Porque, en algún momento habría de presentarse el personaje que describiría años después Juan María Gutiérrez: "En la hora que él ha llamado 'de los tristes corazones' [...] los amigos de Echeverría sabían bien que no podían contar con él. En ese momento se reconcentraba en sí mismo y bajaba con las sombras del crepúsculo al fondo de su yo". (5) Ese yo crepuscular y sombrío pronto sería nombrado, como un sujeto en ciernes, en la poesía romántica argentina.

El sujeto en ciernes

El vocablo *consuelo* aparecerá sólo cuatro años después, en 1834, en el título del primer libro de poemas de Echeverría, *Los consuelos*. Evoca, sin duda, el universo del yo romántico en la medida en que es un universo de intimidad. Sainte-Beuve había titulado de ese modo su más reciente libro de poemas, de 1830: *Les Consolations*. Pero Maine de Biran ya lo había utilizado en 1816 cuando previó ese nuevo estado de la subjetividad: "los hombres fatigados de sus sentimientos se sentirán más dispuestos a penetrar en sí mismos, y a buscar allí el sosiego y esa especie de calma y *esos consuelos que no cabe hallar más que en la intimidad de la conciencia*". (6) *Los consuelos*, de Echeverría, formalizaba aquel mismo estado. Había conseguido que sus lectores reconocieran públicamente, a través de su lectura, una afección que habían vivido individualmente en la más absoluta interioridad, y cuyos sentimientos ahora parecían existir para todos, se volvían comunes cuando finalmente habían sido nombrados. Por ello Juan María Gutiérrez consideró que el libro, además de ser una "verdadera revolución" literaria, fue el "eco de un sentimiento común".

Como ya es conocido, aquel sujeto lírico en ciernes también se vinculaba con la modificación de los ámbitos de lo público y de lo privado, en favor de la expansión de la intimidad y el culto del yo, cuyas manifestaciones se registraban en la imaginación literaria del romanticismo. En el ámbito rioplatense la imagen de la nueva figura que desciende del barco es más literal de lo que podría sospecharse. Los estudios más recientes sobre las nuevas formas de sociabilidad

advierten que después de la Revolución, puesto que el sistema comercial español había claudicado a favor de la integración en una economía atlántica que hegemonizaba Gran Bretaña, se acentuaba la autonomía de la esfera privada —en gran medida por las consecuencias que trajo en los hábitos y costumbres la apertura del mercado. Pero si en los países europeos el culto del yo, derivado de la autonomía de lo privado y de la intimidad burguesa, se afirmaba en una economía nueva, en el Río de la Plata ese yo se restringía y limitaba por la particular condición histórica de la gesta emancipadora. Los ámbitos habituales de privacidad e intimidad iban en desmedro de los deberes y obligaciones cívicas que generaba lo público en una región de notable inestabilidad política y social.

Muchos rasgos del romanticismo argentino, como facción política de oposición al rosismo y, en un sentido más amplio, como movimiento de acción social para proyectar un modelo de nación, permiten confirmar tales apreciaciones. Como ha observado Jorge Myers, el movimiento romántico local se pensaba a sí mismo como portador y heredero de un pensamiento revolucionario, y la "nación" era objeto privilegiado de sus estudios, a tal punto que la literatura misma debía ser vehículo propicio de la nacionalidad. (7)

En tal sentido, la inclinación idealista, platonizante, que tuvo el romanticismo argentino, no fue un aspecto meramente estético. Solía estar vinculada al ideal revolucionario, como creencia social, como concepto rector, y se cifraba, como anticipamos, en el vocablo *Mayo*, que funcionaba como un núcleo de sentido simbólico-social. Los certámenes poéticos en celebración de Mayo, realizados por los emigrados a Montevideo, en 1841 y en 1844, así lo demuestran. (8) Para la primera generación romántica, esa celebración no era un ejercicio de nostalgia ni un tema más entre otros: era un motivo central de poesía política. "Las fiestas mayas —comentó Gutiérrez— se celebraron en Montevideo, en 1844, de una manera digna de la decisión heroica de aquel baluarte único de la libertad en el Plata. […] Las composiciones reflejaron el momento presente y alentaron a los defensores de Montevideo a persistir en la resistencia armada". (9) Este tipo de hechos permitió inferir que en el ideario de la primera generación romántica, lo colectivo y lo social se encontraban en un plano superior a lo individual. (10)

Aquellos dos primeros poemas de Echeverría presentados en la comunidad cultural porteña hacia 1830 parecían confirmar esta

tendencia. Pero la descripción del ámbito imaginario no obra siempre de un modo unívoco respecto del mundo simbólico-social. Por ello, establecer una relación mecánica entre ambos, sobre todo en una época en la que la autonomía de lo literario respecto de la formación del Estado era casi nula, puede alentar la tentación de reducir la estética a un mero documento, reprimiendo sus incalculables efectos significantes. La imaginación literaria no obraría como reflejo, sino quizá como un incremento de sentido en relación con lo social e incluso como su implícita negatividad. Sin duda no escapaba al conjunto de rasgos culturales de la época —como la subordinación de lo individual a lo colectivo— pero tampoco los reproducía al pie de la letra en una única dirección. Sin ir más lejos, la misma situación que producía en la subjetividad la circunstancia pública, generaba un estado individual en el que se insinuaban los sentimientos privados más típicamente románticos: "El retroceso degradante en que hallé a mi país, mis esperanzas burladas, produjeron en mí una melancolía profunda. Me encerré en mí mismo y de ahí nacieron infinitas producciones, de las cuales no publiqué sino una mínima parte con el título de *Consuelos*", escribe Echeverría. Esa melancolía, ese intimismo del yo surge en el momento en que la patria cantada en aquellos poemas de 1830 desaparece como reflejo de Mayo y, en cambio, se vuelve un espejo oprobioso cinco años después, cuando escribe: "Al volver a mi patria, ¡cuántas esperanzas traía! Pero todas estériles: la patria ya no existía. *Omnia vanitas*".

La idealización de Mayo, restituida al combatir políticamente al rosismo, y todos los actos que sostenían en el ámbito público el proyecto de una nueva nación organizada, están en conflicto, a veces muy intenso, con el sujeto íntimo, cuyas pasiones privadas van integrando la nueva subjetividad romántica. Acaso por este latente conflicto, el yo romántico fue al principio sostenido como una especie de lugar vacío, desfalleciente, que poco a poco se volvió autónomo y, al mismo tiempo, se colmaba de significado en una acentuada interiorización. Dada esa tensión entre lo público y lo privado, la crítica puede describir el relato del sujeto lírico en la poesía argentina del siglo XIX, de 1830 a 1885, como el itinerario de un sujeto imaginario que va colmándose de presencia y amplía su autonomía, hasta dejar de sostenerse en el mundo privado del autor o justificarse en el espacio público.

Puntos de fuga: la autobiografía sarmientina y la poesía gauchesca de Hernández

Dos de los puntos de fuga respecto de la progresiva afirmación del sujeto lírico romántico, pueden leerse en Domingo Faustino Sarmiento y en José Hérnandez. En *Recuerdos de Provincia*, se construye un yo autobiográfico en homología con la historia patria, donde toda privacidad pasa al crédito de la figura pública del hombre representativo. En el *Martín Fierro*, vemos la representación de un sujeto exteriorizado, un tipo social, que se autopostula como tal a través de una primera persona en el canto y en la manifestación de una voz imaginada, mediante una ilusión de oralidad. (11)

En el primer caso la autobiografía emplaza toda intimidad, toda interioridad, toda anécdota del pasado personal como un *continuum* respecto del nacimiento de la patria con los sucesos de Mayo. (12) La dimensión que se ofrece a la audiencia es la de una figura pública, el autor, cuya escritura autobiográfica proporciona el sostén imaginario de sus simbólicos valores providenciales. Ese modelo autobiográfico, que el genio de Sarmiento dotaba de eficaz homogeneidad, obra también como sustrato en la conformación del sujeto lírico romántico, pero de un modo más desparejo. A ello concurre un *corpus* de textos de diversa índole, que va de la carta personal a la forma ficcional de un diario íntimo (como las cartas clandestinas de los exiliados durante el rosismo o las *Cartas a un amigo* de Echeverría) y a la autobiografía propiamente dicha —como la *Carta confidencial*, de Carlos Guido y Spano—, lo cual induce diversos contrapuntos entre la figura autoral y el sujeto del poema lírico, dada la constante dicotomía de lo público y lo privado. (13)

En cuanto al *Martín Fierro*, permite hacer un rodeo inverso, ya que la relativa autonomía simbólica de la figura del gaucho es la que, a diferencia del modelo autobiográfico, parece ocultar su vínculo imaginario con el autor. Esto sería así por la elección central del poema: la invención de una voz de gran potencia mimética lo alejaría en apariencia de la posición específica del autor. Sin embargo, la conclusión debería ser exactamente la contraria. Ese alejamiento no debe medirse por su capacidad referencial, sino más bien por su eficacia imaginaria, ya que, de hecho, la marca de oralidad lo alejaría mucho más de la retórica de la poesía romántica “culta” que de la eficacia para producir, de un modo original, un sujeto lírico

efectivamente romántico.

Esa conclusión es paradójica, pero no debe olvidarse la sugerencia de Ezequiel Martínez Estrada en su lectura del *Martín Fierro*: que no se trata de un poema épico, sino de un poema lírico. (14) Si se admite esta perspectiva, deberían reponerse para el análisis todas las prerrogativas de la enunciación lírica, incluyendo su problemática relación con la figura autoral y la experiencia vivida. Desde otro campo, este rasgo ha sido confirmado por Tulio Halperín Donghi en sus investigaciones históricas sobre Hernández, en un punto en el cual retoma las intuiciones críticas de Martínez Estrada. Dice: "Martín Fierro nace en efecto para ser auténticamente lo que no son del todo ni Aniceto ni Anastasio, a saber, un alter ego de su inventor". (15) El efecto simbólico de esta opción produce un cambio cualitativo respecto de la audiencia del poema. Ese público, que —como propuso Ángel Rama— había sido elegido como una opción muy definida por los autores del género y estaba compuesto por una mayoría de la población rioplatense de procedencia rural, hasta entonces no había sido un "público". En consecuencia, el género mismo comenzó a gestarlo, hasta transformarlo en el más nutrido que alcanzó la literatura del siglo XIX. (16) Al propiciar esa identificación, el autor produjo asimismo un efecto simbólico: abolir la distancia del público rural e incluso iletrado, con su persona de autor, lo cual sin duda gobernó la elección estética inicial de su poema. Tal identificación se produce en torno de la aspiración a una voz. Halperín Donghi observa que incluso Fierro es algo más que la voz poética de Hernández. Por un lado, "es la figura bajo la cual se descubre poeta" y, por otro, representa dramáticamente "la experiencia de su brutal marginación de la vida pública y aun —momentáneamente— de la vida nacional la que le revela una inesperada identidad de destino con esos marginales cuyas desdichas había invitado a ignorar".

La identificación entre autor y sujeto imaginario del poema completaría así todas las pautas de la enunciación lírica y encontraría en la oralidad como inflexión imaginaria su modo eminente de articulación. El *Martín Fierro* cifra su eficacia en la transmisión del lenguaje peculiar y propio del paisano con sus recursos rítmicos, prosódicos, sintácticos y lexicales. Al mismo tiempo, interioriza una voz imaginaria en la lectura que completa un circuito poco menos que ideal, ya que el habla del paisano evocada en el poema retornaba a los paisanos iletrados que escuchaban las lecturas orales realizadas en los

pueblos de la campaña.

Desde ambos puntos de fuga —la autobiografía sarmientina y la gauchesca de Hernández— se deducen dos hipótesis posibles respecto de la emergencia y el despliegue del sujeto imaginario de la poesía romántica y su desigual fortaleza. Por un lado, su afianzamiento se produciría en la medida en que el rasgo autobiográfico como sostén de la figura pública del autor se presentaba progresivamente dicotomizado respecto del sujeto imaginario del poema. De tal modo que no se percibían rasgos propios del sujeto imaginario en el autor, sino más bien se recibía el enunciado del sujeto lírico como si fuera el de un sujeto real. Por otro lado, su debilidad se produciría en la medida en que el aparato retórico del poema sustituía la búsqueda de un habla, es decir, la inflexión de una supuesta voz en la cual ese sujeto pudiese encarnarse, algo que el *Martín Fierro* había logrado con éxito. El desierto de *La cautiva* es menos un espacio exterior nombrado por vez primera, que el campo de sentido de una subjetividad. El sujeto imaginario de la lírica romántica, que nace como una voluntad desfalleciente o una ausencia, no se encarnaría sino en la personificación del héroe o en la trascendencia de la alegoría. Dicha elección será más o menos perdurable: donde Hernández remeda con Martín Fierro una persona poética que se volverá un mito, Obligado proyecta con Santos Vega un arquetipo que el tiempo transformará en un espectro.

II

Echeverría y el yo romántico

Sería posible postular una serie que va del regreso de Echeverría (1830) y la publicación de sus primeros poemas, hasta la publicación de las *Poesías* de Rafael Obligado (1885). Esa serie revelaría una variable historia del yo romántico que atraviesa diversos contextos de afianzamiento y discrepancia. Coinciden con la peculiar encrucijada en la que juegan lo privado y lo público en la sociedad criolla, que revela, como anticipamos, un conflicto permanente en un medio en el que las figuras del hermético individualismo melancólico se contradicen con la abierta sociabilidad pública. Esta última participa de las nuevas identidades colectivas abiertas con la Revolución, luego con las divisiones, exilios y represiones generadas por el régimen

rosista y finalmente con los conflictos de la Organización Nacional. La encrucijada de lo público y de lo privado guarda un cercano vínculo con la proyección del sujeto romántico, con diversas manifestaciones de los poetas líricos de este largo período. Parece fundarse en una especie de ausencia que va siendo colmada, vaciada y de nuevo reconstituida con nuevos rasgos, en una cadena de transformaciones que derivan hacia el afianzamiento y la relativa autonomía del yo lírico. El punto de inflexión de este proceso, que no analizaremos aquí, está en la poesía de un autor coétaneo de Rafael Obligado: Almafuerte, en quien prevalece un yo mesiánico, masculinizado, apostólico, hipertrofiado en la prédica.

El sujeto lírico, introducido con *Los consuelos* es, entonces, un origen y una aspiración, hasta que Obligado represente el apogeo del yo romántico, pero también, para usar una imagen afín, sea el heraldo de su ocaso. Cada poética presentará su modo de sostenerlo, con los particulares procedimientos literarios que estaban a su alcance. Por cierto, ese proceso contempla en buena parte aquel conflicto inicial de lo privado en desmedro de lo público, con el arrasamiento de la intimidad en favor de las borrascas de la lucha política, lo cual reconoce diversos momentos, sobre todo en Mármol y en Andrade.

Echeverría: la frágil existencia

En sus dos "Lecturas" en el Salón Literario, Echeverría se manifestó partidario de abandonar las utopías y las quiméricas teorías, en favor de una verdadera racionalidad instrumental para el crecimiento del país: "la industria como trabajo de la actividad humana aplicándose a modificar y transformar la materia [...] y a hacer propio y útil a su bienestar cuantas cosas le brinda la creación inerte y la organizada". (17) Esta racionalidad se particulariza como nacional, ya que Echeverría habla de una "razón argentina" para alcanzar un sistema filosófico, una ciencia económica, una literatura original, una doctrina política que se definiesen de acuerdo con una fisonomía propia. Pero su realización correspondería a un "genio destinado por la Providencia" para otorgar vida nacional y americana a ese conjunto. Dicha figura —que no necesariamente se encarnaría en un hombre, sino también en una "secta o en un partido"— era un hacedor. La imagen de la sociedad que brinda Echeverría es un símil del universo, y en ella, como elementos primitivos, las doctrinas sociales, los sistemas y las opiniones coexisten caóticamente hasta que resuena "el

fiat omnipotente y generador" de un acto creativo. Ese acto crítico, reflexivo e inteligente del genio predilecto como instrumento de la razón define al hombre público. Su acción es cívica, su teatro la sociedad y su camino de perfección el de la comunidad toda, que progresa hacia una "cultura nacional verdaderamente grande".

En una carta privada a Echeverría, fechada el 28 de setiembre de 1837, Marcos Sastre había ungido al poeta con esos rasgos del hombre público y representativo: "Yo pienso, Sr. Echeverría, y me atrevo a asegurar que V. está llamado a presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país. [...] ¿No siente V. allá en su interior un presentimiento de que está destinado a tan alta y gloriosa misión? Ya es tiempo, Sr. Echeverría, de hacer brillar esa luz". (18) Pero en el horizonte del preclaro destino civil, al margen de esa abierta escena pública, en la cual brillaría la luz de la razón, ¿cuál era la interioridad del sujeto así interpelado?

Como lo advirtió Félix Weinberg, un día antes de la fecha de esa carta, el 28 de setiembre de 1838, había aparecido el segundo volumen de poemas de Echeverría, *Rimas*, que incluía *La cautiva*. En ese libro se perfilaba aquella imagen de una intimidad doliente que había cobrado forma unos años antes, en *Elvira o la novia del Plata*, de 1832, y también en *Los consuelos*, de 1834. Esa imagen proyectaba una figura subjetiva diferente, aunque complementaria, de aquella "personificación, en un todo, de lo mejor de la sociedad en la que había nacido", con que lo describió Gutiérrez muchos años después, y cuyo rasgo no sólo consistía en acceder a esa plenitud —la personificación en un todo— sino también en poseer aquella racionalidad crítica que el propio Echeverría reclamaba para el genio. En ese lapso se esbozó paralelamente otra representación subjetiva que, como un doble, habitaba el mismo nombre del autor y lo distanciaba de la conciencia racionalista que definía al hombre público: "Así los pálidos destellos de la conciencia ofuscan la razón y nos hacen ver terríficos fantasmas", escribió. (19) Ese "fantasma que llena todas sus facultades" se correspondía con una subjetividad privada, relativamente alejada de la escena pública, que era la misma que Gutiérrez había reconocido cuando hablaba de aquella "hora de los tristes corazones", durante la cual el poeta "se reconcentraba en sí mismo". Descender al fondo de su yo era reconocer, con la misma indecisión de una luz crepuscular, un espacio enunciativo lo suficientemente incierto como para no haber encontrado por entonces

su preciso lugar discursivo. Y, al mismo tiempo, el relato de la vida privada comenzaba a dar sentido, es decir, comenzaba literalmente a nombrar por primera vez los sentimientos subjetivos de ese yo incipiente.

Los escritos en los cuales se verifica ese registro de tipo autobiográfico son los que conforman una narración epistolar, llamada *Cartas a un amigo* —que sigue el modelo de *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, leído por Echeverría en español—, la serie de apuntes "Afectos íntimos" e incluso algunos párrafos de la correspondencia. (20) En todos ellos pueden detectarse los iniciales tópicos de la subjetividad romántica de Echeverría. En ambos, dos vocablos resumen una constelación de rasgos intimistas: *corazón* y *dolor*.

El corazón es el órgano del deseo y asimismo del dolor. Menos una metonimia del cuerpo que del alma, es el sitio de las afecciones, de las pasiones. En consecuencia, es sede de una energía insaciable, que se expande en la busca de un objeto amoroso con el cual conciliarse, o acaso ir "en pos de alguna visión" en la cual arraigar, o prendarse de una ilusión inefable. Siempre se halla en lucha contra la racionalidad. En la serie "Afectos íntimos", aparece una nota fechada el 29 de setiembre, en la que Echeverría especula acerca de la desfalleciente intimidad del corazón dominado, como un súcubo, por el dolor:

> Mi corazón es el foco de todos mis padecimientos: allí chupa mi sangre y se ceba el dolor; allí está asida la congoja que echa una fúnebre mortaja sobre el universo; allí el fastidio, la saciedad, la hiel de la amargura que envenena todo cuanto toca; allí los deseos impetuosos; allí las insaciables y turbulentas pasiones; allí, en fin, el punto céntrico sobre el que gravitan todos mis afectos, ideas y sensaciones.

La facultad que mueve el corazón es la fantasía, la incesante potencia imaginante movida por un codicioso deseo expansivo, dinámico y liberado —que halla en el paisaje turbulento del mundo un doble del alma ardiente e indaga las alturas de lo sublime:

Ya mi espíritu ambicioso
para su ardor generoso
buscaba un nuevo manjar;

y en sus vuelos soberanos,
libre de lazos mundanos,
de la creación los arcanos
osaba altivo indagar.

Como en un espejo terso,
reflejaba el universo
sus maravillas en él:
nada, nada se encubría
a la inteligencia mía,
y mi ardiente fantasía,
era un mágico pincel. (21)

Podría afirmarse que en Echeverría, el corazón posee el impulso dinámico y la fantasía la facultad formadora de imágenes. El dolor es la pasión dominante, una manifestación aguda de la tristeza y de la melancolía, que roe, devora el corazón; es la ley terrible que se empeña en doblegar aquella furia insaciable del deseo y de la fantasía, pero al hacerlo, por penoso que sea, la purifica, la sublimiza. Como un cauterio de la fuerza expansiva de la imaginación, el dolor es un agente de una afección más totalizadora, compromete todo el sujeto y se transforma en una vía comunicativa con la armonía esencial del universo. La poesía puede ser entonces un modo intermitente de acceder —mediante la forma visible, la imagen inefable o la dulzura infinita— a un eco, un vislumbre de este arcano, y obrar así como un "consuelo".

Dolor y deseo son los ejes de la imaginación romántica de Echeverría. Y serán un modelo básico de la subjetivización imaginaria para toda la poesía romántica posterior. Es ésta otra personificación, que no obra por un efecto de totalidad, sino por el singular vaciamiento y purificación que produce el dolor. Por ello se lee en "El ángel caído" que Don Juan, "dominado de pesar profundo / se concretó en su yo". (22)

El carácter espacial de la poesía de Echeverría no se circunscribe exclusivamente a la repetida afirmación de que las pampas, el "desierto", vieron en *La cautiva* su primera expresión poética y que ella revela la inclinación realista al representar una imagen natural. (23) Por cierto, no se trata de negar ese aspecto como una expresión deliberada, pero tal vez convenga aquí situarlo en otro contexto.

Acaso la representación poética del desierto no responde sólo a una presunta capacidad del signo literario por generar una epifanía de lo real, sino más bien a la constitución de un espacio imaginario que corresponde al campo de la mirada del sujeto lírico. (24) Privilegiar ese *topos* como una referencia material o un realismo objetivo es una apreciación crítica algo voluntarista: la incorporación de un imaginario espacial forma parte de la constitución de la subjetividad poética romántica como el campo de su peculiar mirada. De hecho, el desierto no es el único espacio simbolizado por Echeverría, ya que al menos la figura del río, el Plata, tiene en sus poemas —desde "El regreso"— una presencia insoslayable, que habrá de ser magnificada hacia el mar por el Peregrino de Mármol. No obstante, por su vasta significación aquel "desierto inconmensurable, abierto" es un espacio diferente, pues condice, además, con la proyección del vacío espiritual mencionado antes como dinamizante de la fantasía, proyectada desde un asocial retraimiento. (25)

La espacialidad poética como campo de una mirada ya puede hallarse tanto en *Elvira o la novia del Plata* como en las *Cartas a un amigo*. Esa mirada no responde a una pasiva comprobación de lo real abierto en una exterioridad mundana, material, sino más bien remite a una interioridad visionaria y onírica que proyecta la fantasía en un espacio natural donde lo verdaderamente significativo está en otra parte. Es el primer indicio de aquello que con una impronta romántica también había percibido Sarmiento en el *Facundo* acerca de la mirada poética lanzada hacia el desierto. (26)

Ese modo de mirar también funda la subjetividad lírica de la poesía de Echeverría y es la que subyace, aunque no exclusivamente, en el desierto de *La cautiva*. No es una mirada que pueda simplificarse en una única dirección. El ojo que se desliza a las entrañas de la pampa y percibe la fisonomía poética del desierto posee también la facultad de penetrar en el más allá de su contorno. Como mirada directa —advertía Sarmiento—, no percibe "nada", y como mirada visionaria, proyecta "los sueños que le preocupan despierto".

En *Elvira o la novia del Plata* ya está presente el desierto en este último sentido. (27) En su espacio ensoñado hay un aquelarre, seres infernales en una danza sabática. Este espacio fúnebre se sobreimprime al desierto de *La cautiva* —donde la manifestación de los "salvajes" es también calificada como "sabática". Pero no de tal modo que pueda ser percibido como una mera imagen natural,

diferente de aquella otra por su mayor o menor realismo, sino por el modo en que proporciona un marco más amplio, más ilimitado y a la vez más cercano, a la expansión de la mirada subjetiva romántica. La dirección de la fantasía de Echeverría no va del delirio a lo real, sino hacia la idealización que todavía no será, sin embargo, alegórica, como en Andrade. En el final de *El ángel caído*, llamado como un síntoma "*Vita nuova*", se ve claramente que el contenido de la idealización no es la imagen de la mujer —aunque aparezca una y otra vez en toda su obra lírica— sino la de la patria, sublime y hasta regeneradora: en su proyección se superponen los valores nostálgicos de Mayo con los de un hipotético porvenir.

El propio Echeverría había manifestado muchas veces su distancia y hasta su incomodidad respecto de la actuación política que le habían solicitado sus coetáneos. En 1849, en carta a Juan Bautista Alberdi, escribe:

> …Nada de política: estoy empachado de ella. Me da náuseas cuanto veo y oigo. No es poco alivio poder distraerse, apartar la vista de tanta inmundicia y sangre, haciendo excursiones poéticas. Después de haber renunciado por tanto tiempo a la poesía, estoy casi tentado por desahogo, por desesperación, por no sé qué… a engolfarme todo entero en ese mundo ideal. (28)

Esta declaración revela el conflicto irresuelto entre dos líneas oscilantes de su poética, que alternativamente se contradicen o intersectan: la de una poesía en la cual la dimensión social, histórica —memoria, celebración y monumento— es predominante y otra en la cual se afianza la autonomía de la esfera individual —deseo, fantasía y dolor. Es cierto que en la literatura fundacional de Echeverría, literal y simbólicamente conocido como el "primer poeta romántico argentino", pueden leerse, tanto en el comienzo como en el fin de su obra poética, ejemplos de esa primera línea: desde "En celebración de Mayo" que, como ya vimos, vindica los ideales de la Revolución, hasta "La insurrección del Sud" y "Avellaneda" —poemas que, al evocar acciones represivas del régimen, poetizan, a veces con notable eficacia épica, el encono contra los factores contrarrevolucionarios del rosismo respecto del inmarcesible espíritu y los "felices tiempos" de Mayo.

De ese modo, no es desde una situación ex nihilo en un vacío de historia y destino, sino en esa tensión dada entre la sociabilidad, la

“asociación” en el espíritu de Mayo, y la asocialidad de la fantasía, donde se funda algo así como la forma primordial del yo lírico romántico de la poesía de Echeverría, para la posterior exploración de los poetas argentinos.

III

La serie de la lírica romántica

José Mármol: el proscripto errante

El sujeto imaginario de la poesía de José Mármol (1817-1851) se construye a partir de un desplazamiento de la figura pública de su autor sobre el yo del poema, en una posición mucho menos conflictiva que la que ofrecía Echeverría y también menos indefinida: es a la vez poeta y proscripto para la tiranía. Ambas condiciones se sostienen a tal punto que una cesa cuando lo hace la otra. La magnífica ironía de Dios no sólo dio a un tiempo los libros y la noche a Mármol, ya que fue, un siglo antes que Borges, director de la Biblioteca Pública mientras avanzaba su ceguera; también instigó su caudalosa oratoria en el Parlamento mientras silenciaba para siempre su escritura poética, uno de cuyos rasgos era, como sugirieron varios de sus críticos, la fácil verbosidad (“La rima es para mí tan fácil cosa / que no me cuesta tanto, te lo juro”, había escrito el propio Mármol). (29) La simetría de estos hechos esboza menos una magia existencial que una verdad simbólica acerca de la construcción del sujeto lírico y sus proyecciones sociales.

Como se sabe, en 1839 Mármol es puesto en prisión por el régimen rosista y al año siguiente se exilia en Montevideo. En febrero de 1852, después de la caída de Rosas regresa del destierro y en 1854 es nombrado senador. Dos hechos sintomáticos enmarcan su figura en lo que podría considerarse, al menos emblemáticamente, su primer y su último texto poético. El primero nace en la cárcel, antes del destierro; el otro, después del destierro, cuando los proscriptos se reúnen en el Club del Progreso por primera vez después de su exilio, el 25 de mayo de 1852. Al poema de Gutiérrez, Mármol responde con un “Brindis” que finaliza así: “Gutiérrez, aún tenemos un voto hecho ante Dios, / tenemos que ser siempre, para la Tiranía, / poetas y proscriptos. Tal es nuestra misión”. (30) Sólo que Rosas ya no estaba y, en cuanto

Mármol dejó de ser un proscripto, dejó de escribir poemas.

En *Armonías*, aparecido en Montevideo en 1851, puede leerse aquel poema carcelario de 1839, “Lamentos”, que tiene la siguiente nota: “Estos versos fueron escritos la misma noche en que fui conducido a la cárcel. Estoy bien convencido de que ellos no merecen ni el nombre de medianos, pero fueron producidos cuando el infortunio acabó de solazarse a mi destino y es fuerza recordarlos con respeto”. “Lamentos” está fechado así: “En la cárcel, abril de 1839”. (31) Literalmente, esa primera escritura es pensada como una inscripción en el calabozo: “En él fue, amigo mío, donde hice los primeros versos de mi vida, escritos en la pared con palitos carbonizados de yerba en la luz”. (32) De hecho hay una confluencia y una asimilación de los sentimientos fúnebres y dolorosos de la sensibilidad romántica a la opresión causada por la tiranía: “Pasan las horas y tan sólo veo / terror y espanto al derredor de mí…”. La interioridad se situaba, en el inicio del proyecto poético de Mármol, en ese espacio carcelario donde, no obstante, el bárbaro “no matará el alma” ni pondrá “grillos a la mente”. En consecuencia, el alma se desplazará al exterior, desterrada.

El sujeto poético del *Childe Harold’s Pilgrimage* de Byron, en el cual se inspira *Cantos del Peregrino*, desplegaba en su fuga una dolorosa energía expansiva y visionaria que igualmente partía de una oclusión: el yo byroniano se pregunta por qué el pensamiento prefiere las solitarias cavernas, colmadas de imágenes y de formas que habitan en la “celda encantada del alma”. Y responde que lo hace para crear y, al crear, vivir una vida más intensa, por la cual damos forma a su fantasía. Nada en sí mismo en tanto proyección del pensar, el sujeto lírico gana “vida” para crear su propia imagen a través de su deseosa expansión: cruza la tierra, invisible, pero capaz de verlo todo, asociándose al alma errante de su pensamiento. Centrales para la poesía de Echeverría, esos rasgos lo eran también para Mármol y para todo el romanticismo argentino en las figuras del movimiento, por vía de una fantasía expansiva hacia la idealización.

Pero el exilio de Childe Harold era voluntario: la modificación que Mármol obra con este contenido al historizarlo como forzado exilio político, dado su casi inevitable cumplimiento, le confiere un aspecto inventivo. En este caso la voluntad no reside en autoexiliarse, sino en modificar el significado del exilio, pues Carlos, su Peregrino, es “hijo de la desgracia” y “proscripto trovador del Plata”. La transposición

que Mármol hizo entre la celda del alma byroniana y el calabozo rosista, con la cual establece el primer espacio del poetizar, y luego la lógica derivación de asimilar el peregrinaje de Childe Harold con el exilio político de Carlos, no es sólo una consecuencia existencial: es un ensueño literario que objetiva simbólicamente la experiencia y la transfigura. Formaría parte, en un sentido amplio, de uno de los dos polos de la tarea intelectual del romanticismo argentino: descubrimiento e invención. (33) Es decir, indagar en la realidad propia para descubrir su sentido implícito y, al mismo tiempo, construirlo e inventarlo. Mármol fue el principal inventor de esta asimilación del proscripto al peregrino romántico, del cual su propia persona fue el modelo. Autor, personaje social y sujeto imaginario se sostienen mutuamente ante el consenso de una comunidad de lectores.

No obstante, en *Cantos del Peregrino* la construcción de la identidad no está simplificada por lo real y no radica en el mero uso de la primera persona: consiste en una voz que relata e introduce la otra voz del Peregrino como doble idealizado del poeta en el exilio. Esta idealización también inviste simbólicamente al hombre público, en una proyección autobiográfica, mediante las notas explicativas al texto. La enunciación de esta subjetividad oscilante de los *Cantos del Peregrino* es, entonces: a) patética cuando está dominada por la voz del peregrino Carlos; b) irónica, humorística o condescendiente cuando es dominada por esa otra voz desmitificadora que relata, introduce los Cantos y se dirige al lector como un "autor" (especialmente en el comienzo del Canto Cuarto), y c) testimonial en los paratextos, que llevan fecha y que proyectan un rol social sobre el sujeto lírico. Para percibir sus rasgos inventivos, coincidentes y fabulosos respecto del sujeto íntimo de los exiliados románticos que veían en el Peregrino su emblema imaginario, sería interesante contraponerlos al sujeto del enunciado epistolar que surge de la correspondencia sostenida por los proscriptos en el destierro. Ese sujeto no estaba comprometido precisamente en un "himno en loor de la naturaleza de nuestro continente", según una de las finalidades de los *Cantos del Peregrino* señaladas por Mármol; ni siquiera en la otra tarea, que consistía en referir la "historia del corazón del proscripto argentino", ya que se distanciaba bastante de la paradójica "*vitality of poison*" con la cual el dolor poético romántico informaba aquello que el poema de Byron llamaba "*the very life in our despair*" y que había inaugurado la poesía lírica de Echeverría desde *Los consuelos*. Esa desesperación era de otro

signo: “pérdida irremediable de tiempo e imposibilidad de acción política”, como ha observado Cristina Iglesia, por lo cual lo cotidiano, “el magma inmovilizante de las cosas individuales”, la anhelante reconstrucción de la vida íntima y familiar, los azares de la clandestinidad, generaban la certeza de que los exiliados no podían “pensar el futuro político de la patria sino como el final de una agonía personal”. (34) Su “tiempo yerto” en el destierro sería transformado en el utópico, liberador “tiempo que vendrá”. Paradójicamente, ese futuro de libertad clausuraría la escritura poética de Mármol, porque acaso su sola condición enunciativa era la que ofrecía la errancia y la que conformaba la comunidad de sus lectores.

Así se levantó la “musa histórica”, la “musa cívica”, la “musa del destierro” de Mármol, mediante una transacción entre el sujeto lírico de la pasional imaginación expansiva del yo privado y las luchas de la circunstancia pública. Por ello la espacialidad se desplazó del desierto al otro espacio que se abría desde el Plata, pero no se circunscribía al estuario sino que se dilataba hacia el mar. En la travesía oceánica, ese moderno espacio del Parnaso, el sujeto lírico “sublimiza” la mirada: ya no en una visión de los espectros y el aquelarre que proyectaba la conciencia dolorosa desde una reclusión campestre, sino de la naturaleza abierta y exuberante del paisaje americano:

sobre aquesas montañas
que cual fibras de vida los metales
en mineros sin fin forman su entraña
como forman las venas
de su pecho y sus miembros colosales
los ríos desprendidos
que llevan confundidos
el oro y los diamantes por arenas;
allí sobre su frente
ese arco estrepitoso del torrente,
y al poder de tan fuertes impresiones,
el joven PEREGRINO
ha sentido tal vez revelaciones…
mezcla de mundanal y de divino…,
pero sublimes cual sublimes viera
la cascada, los montes y la esfera!

Retrospectivamente, la devorante asimilación en la cual el propio Mármol se transformaba en modelo del poeta del destierro, derivó por su propia lógica en esa irónica incongruencia antes señalada: el inicial impulso de la verborrágica facilidad nacida de la opresión mutaba hacia la mudez que sucede a la ansiosa libertad. La poesía de Mármol ya no parecía dar otra respuesta que la interrupción de la escritura. Con estudiada malicia Pedro Goyena registró el contraste en el prólogo de Mármol a las *Poesías* de Estanislao del Campo: "La musa no concede ya al señor Mármol los favores envidiables a los cuales debe su gloria de poeta. Desde la caída de la tiranía hasta el presente, no ha habido ruegos ni amenazas que consigan ablandar el corazón de la bella desdeñosa". De hecho, a pesar de la ironía que desacralizaba el lugar simbólico que laboriosamente se había asignado Mármol, Goyena le oponía una poesía de un subjetivismo romántico más acendrado. Para él, el autor de los *Cantos del Peregrino* "no ha sido, ni será lo que se llama un poeta íntimo, un revelador de las tiernas confidencias de una musa melancólica y amorosa". (35) Lo que insinuaba Goyena era un nuevo cambio en el paradigma del sujeto lírico romántico.

Mármol no sólo había idealizado la proscripción: el cuadro incluía necesariamente la energía creadora del mal. Compárense sus célebres poemas dedicados a Rosas ("¿Qué fiera en sus entrañas alimentó tu vida *nutriéndote las venas su ponzoñosa hiel?* ¿Qué atmósfera aspiraste? ¿Qué fuente maldecida / para bautismo tuyo te preparó Luzbel?"), con la mesurada descripción del Restaurador que hizo el viajero inglés William Mac Cann ("Vestía en esta ocasión una chaqueta de marino, pantalones azules y gorra; llevaba en la mano una larga vara torcida. Su rostro hermoso y rosado, su aspecto macizo (es de temperamento sanguíneo), le daban el aspecto de un gentilhombre de la campaña inglesa: tiene cinco pies y tres pulgadas de estatura y cincuenta y nueve años de edad"). (36) El rojo punzó del diablo se torna rubicundez de *farmer*. La fascinante semejanza del Rosas de Mármol con los monstruosos malvados del gótico, hartos de satanismo, provocan la incómoda sospecha de que su idealización poética corresponde menos a los recuerdos sublimes del alma del proscripto elevada hasta el confín de lo sublime —Dios, la patria, el destino, la amada— que al sanguinario enemigo, morador de la quinta de Palermo —la energía demoníaca que imantaba, en su antagonismo hostil, el dinamismo de la fantasía.

Ricardo Gutiérrez: el yo espiritual

Aquel poeta de la musa melancólica que reclamaba Goyena ya existía: era Ricardo Gutiérrez (1838-1896). Encarnaba entonces el requerido modelo del poeta íntimo que penetra la conciencia humana. Se perfilaba en los extensos poemas narrativos *La fibra salvaje* (1860) y *Lázaro* (1869) y lograría su pleno cumplimiento en las dos series posteriores, *El libro de las lágrimas* y *El libro de los cantos* (1878).

La poesía de Gutiérrez se afirma en un progresivo apartamiento del mundo, deviene casi abstracta en pos de una dimensión fúnebre y divina: la tumba es su límite terrenal y asimismo el portal de pasaje hacia un espacio arquetípico, de raíz platónico-cristiana para algunos, panteísta para otros, pero en todo caso sagrado. En *La fibra salvaje*, Gutiérrez abisma el territorio del desierto para transformarlo en un vacío aniquilador de la sustancia del yo carnal. Ese vaciamiento no supone que el sujeto lírico se desvanezca, sino todo lo contrario: la autonomía del yo se ve fortalecida toda vez que Gutiérrez sublimiza sus lazos con lo social y los desamarra paulatinamente del mundo de lo humano hasta representar un alma pura despojada de todo deseo. Sin embargo, su poética no se inicia, en 1860, con esa premisa, sino mediante la tumultuosa ascesis de la vía pasional y furiosa del héroe-bandido de rasgos byronianos, el cual, a su vez, es un lejano descendiente del Satanás de Milton. (37) Desaparecido Rosas de la escena poética, el lugar quedaba vacante, pero la energía luciferina estaba libre para reencarnarse. Que haya pasado de Rosas al gaucho no es más que la confirmación, en la escena imaginaria, de las proyecciones simbólicas de “La refalosa”, de “El matadero” o del *Facundo*, y anticipa, en su exceso, las figuras del gaucho bandido de los folletines de su hermano Eduardo.

Ricardo Gutiérrez también exalta hasta la saciedad y la repetición la poética del dolor y de la pasión como vitalidad expansiva iniciada por Echeverría. Su imaginario profundiza así el yo romántico de la interioridad —que estaba en tensión con el sujeto socializado— y lo aísla en el cielo de la trascendencia. Esa progresión hacia una poesía de acendrado lirismo posee un rasgo sintomático: el claro pasaje de una poesía en la que el yo romántico todavía se multiplica en sus personificaciones, hasta llegar a una enunciación completamente liberada de ese desdoblamiento. Entre 1860 y 1869 Gutiérrez escribe —como lo había hecho Echeverría— poemas dramáticos, en cuya suerte de prefacio una primera persona enmarca, con su discurso

lírico, la aparición de los personajes. En cambio, desde *El libro de las lágrimas* el sujeto lírico asume en su totalidad la primera persona. Es uno de los pasos definitivos hacia la asunción de un yo romántico pleno.

Esto deriva también en una particular interpretación de la figura autoral: Gutiérrez fundó el Hospital de Niños de Buenos Aires y trabajó en él gratuitamente durante muchos años. Su heroicidad, su ejemplaridad ya no era política, como la del poeta proscripto, sino humanitaria. Era pública, pero también individual. Y en la medida en que se espiritualiza el sujeto lírico dolorido de sus poemas, el autor también lo hace, como aquel que restaña el dolor del cuerpo de los niños. Al morir Gutiérrez, en 1896, Rafael Obligado ya percibía el valor simbólico de esta dicotomía y pudo decir no sólo que Gutiérrez cumplía con su ideal de ciudadano, sino también que su verdadero numen era la piedad, en el verso y en la vida. (38)

Es relativamente fácil declarar, más de un siglo después, que esta poesía reiteraba los más socorridos esquemas de un romanticismo ya entonces trasnochado y que, dados su anacronismo y su monotonía, fue borrada por el olvido de la memoria cultural argentina. Sería preferible actualizar su circunstancial validez histórica, para reconstruir su lugar en esta serie. La recepción de Pedro Goyena en su fundamental artículo sobre Gutiérrez, de 1869, es imprescindible para comprenderlo: supone la dimensión heurística coetánea de la elección estética del poeta y corresponde a su inmediato contexto de lectura en el año de su muerte. (39) El artículo comienza con una profesión de fe romántica: en ese mundo invisible para los ojos —la morada de la intimidad, de la conciencia, del pensamiento—, se percibe el origen y el destino de cuanto existe; territorializa un espacio espiritualizado: habla de la "topografía del pensamiento humano" o de la planicie inconmensurable que "se nos presenta como la imagen de la inmensidad divina". Alude así a las formas percibidas en el paisaje, como símbolos que denotan las formas inteligibles de la belleza para una conciencia poética.

Ver, oír, tocar y nada más que eso, es solamente hallarse en relación con las cosas, pero con las cosas tales como son en sí mismas, y no con ellas en cuanto signos o símbolos de un mundo diferente o superior. Y las cosas sólo son bellas en cuanto son signos o símbolos. Necesitamos para apreciarlas y sentirlas como tales, elevarnos hasta el concepto de lo que expresan, y percibir la relación que tienen con él;

mientras no lleguemos hasta allí no habremos llegado hasta el arte.

La simpatía con la conciencia interior es lo que establece esta trascendencia del paisaje. Esta "expresividad de las cosas" es como un rostro vuelto sobre sí en la hondura del mundo. Inversamente, penetrar la hondura de la conciencia es dotar al mundo de un aura personal y carismática. Pero Goyena nunca confunde la naturaleza material con el referente: evalúa su capacidad para volverse signo de un psiquismo. Intuye aquello que se gesta a partir de la estructura intencional de la imagen romántica: la conciencia podría existir por sí misma, con independencia del mundo exterior. (40) Gutiérrez era el poeta de esa mismidad. El poeta que, según Goyena, "ha penetrado hondamente en la conciencia humana, y buscado allí alimento para sus inspiraciones prescindiendo a veces de la naturaleza externa".

En el comienzo de *La fibra salvaje* hay un alma errante. El *alma*, en tanto vocablo, es la expresión desplazada de la primera persona, y al mismo tiempo su espiritualización, pero se encarna en un jinete que cabalga en la pampa, ámbito que es tanto un escenario material como una extensión psíquica. Aquel desierto, territorio propicio para la intimidad expansiva, es, asimismo, la soledad y la tierra yerma del suicida. La obra de Gutiérrez se encamina así a su condición idealista, de raíz platónico-cristiana. Lo desata una fuerza que llama amor, el amor salvaje en la fibra salvaje del corazón, "que no fija al objeto el pensamiento" y que, abandonando la figura femenina, es herido "por el nombre eterno de la patria". Pero también esa fuerza es "el salvaje pesar que enloquece" en *Lázaro*; la "sombra de la ilusión" o "la ilusión perdida", "el sobrehumano impulso que arrastra el alma", "la tristeza fúnebre incesante" en *El libro de las lágrimas*; "el hondo anhelo que el inmortal espíritu remueve"; "la voz en el eco lejano que al corazón halaga" en *El libro de los cantos*. Dicha atracción sutilizará la figura del yo hasta volverla un nombre sagrado, una inscripción celeste. Del Desierto del dolor a la Cruz, ascesis, metamorfosis y santificación: el sujeto lírico se transforma en el *Misionero*: "¡Yo levanto la Cruz… yo muero en ella!… / ¡Yo soy su misionero, *yo soy su combatiente solitario;* todas las sendas sobre el mundo entero / son para mí la senda del Calvario". (41)

La imaginación dinámica que se encarna en sus personajes arrebatados adquiere en Gutiérrez las dimensiones de un drama doliente. Los personajes femeninos son pasivos e idealizados y no poseen aquella furiosa resolución de la heroína de Echeverría.

Asimismo, el personaje masculino de *La fibra salvaje*, Ezequiel, se reviste de rasgos nacionales: se desplaza en el desierto con "su noble caballo pampa", el ombú es el "amigo del destierro", halla una guitarra para templar, se entrega al combate y a una muerte heroica en el ejército de San Martín. Pero al mismo tiempo adopta la tesitura demoníaca de los hombres fatales de los románticos, especialmente el rebelde byroniano, cuyos rasgos se perciben claramente: el aspecto melancólico, los ojos inolvidables en el rostro pálido, los vestigios de las pasiones abiertos como heridas, la sospecha de una culpa horrible, la inclinación al crimen, al delito, la vida abrumada por el peso de una maldición, el gélido misterio de su traza, la perturbada nobleza, la enigmática fascinación.

La figura de Lázaro resulta aún más interesante, porque es "el gaucho de raza / que las soledades puebla, *rey de todo lo creado* sobre la llanura inmensa". En cierto sentido, la figura del gaucho malo que demonizaría el folletín de su hermano Eduardo tiene su *doppelgänger* en los personajes desbocados por la pasión de *La fibra salvaje* y, sobre todo, de *Lázaro*, cuyos versos son epígrafe del *Juan Moreira*. De hecho, se ha insistido sobre las esferas separadas entre la poesía culta de Ricardo y la literatura popular de Eduardo, sin advertir asimismo las contaminaciones y apropiaciones que se producen de una a otra. Baste comparar a Lázaro y a Moreira: la romántica hermandad de los gauchos perseguidos remeda la hermandad de los autores, siquiera como coincidencia de opuestos.

Pero aquello que inquieta al releer el *Lázaro* no es precisamente reconocer el fracaso en representar la figura del gaucho que sumió al poema en el olvido —apreciación que ya a fines del siglo XIX había hecho Juan Antonio Argerich, que lo consideraba un mero cuento de *out-law*, de castillos, trovadores, pajes y piratas. Sorprende advertir que en el momento de su aparición, hacia 1869, el gaucho era tanto una figura literaria byroniana como un tipo social. Y que si la "pena estrordinaria" que desvelaba al cantor de Hernández tenía sus raíces en el despojo social, aspecto que las fundadas lecturas documentales o populistas del poema reconocen fácilmente, también es cierto que en esos años el gaucho era asimilado por los autores letrados a la imagen de un sujeto romántico en el cual el dolor era una poderosa fuerza de la imaginación creadora. Lo que inquieta es conjeturar que entonces, en 1869, tres años antes de que apareciese *El gaucho Martín Fierro* en su modestísima edición, el gaucho ya era un arquetipo, ya había sido

idealizado, ya era un héroe ("Su alma es alma de héroe / lanzada en la noble senda", escribió Gutiérrez). Y quizás las operaciones posteriores, que van de la leyenda de *Santos Vega* de Obligado hasta las restauraciones nacionalistas del Centenario, no hicieron más que profundizar lo que en esos días había sido postulado. La idealización del gaucho también formaría parte de un proceso de magnificación del sujeto lírico romántico, en algún sentido prometeica y titánica y heroica, como un designio propio de su programa estético. La diferencia residiría en el uso de la voz del sujeto del enunciado lírico, no en el autor letrado, y surge cuando Martín Fierro canta, como Lázaro también cantaba —en ese sentido, antes de empezar a cantar ambas personificaciones representan al cantor, el mismo bardo del que hablaba Sarmiento en el *Facundo*. Cuando se lee en el *Martín Fierro* "yo no soy cantor letrao", la diferencia más importante no radicaría tanto en el valor semántico del adjetivo —toda vez que no estaría bien definida la oposición entre autor popular y autor letrado, entre Hernández y Gutiérrez, entre un periodista y un médico que son poetas—, sino más bien en su forma enunciativa, su oralidad segunda: el "letr*ao*" en lugar del "letr*ado*". La pregunta —acaso elemental o equívoca, pero que valdría la pena responder de nuevo o despejar del todo— es si la poesía gauchesca se pensaba a sí misma, en el momento histórico de su emergencia, como "género gauchesco" o, en cambio, como una forma realizada de la poesía lírica romántica. (42)

Rafael Alberto Arrieta consigna que en 1891, Bartolomé Mitre y Vedia le oyó leer a Gutiérrez dos escenas de un drama nacional en prosa, *Lázaro el payador*, con el asunto del poema juvenil y expresión gauchesca. En una escena de un vivaque de gauchos al amanecer hay una payada entre los gauchos Rosales y Lucero, que comienza: "R. —Si usté es leído, amigo Pablo / me ha de saber contestar *ande es que van a parar* los pelos que larga el diablo. // L.— ¡De juro! Lo sé por suerte *mejor que él mesmo. ¡Velay!* Se los empriesta a la muerte, / que es lo más peludo que hay". Al margen de su contenido temático, este olvidado acto de poesía gauchesca, aunque menor, permitiría revisar la posición del *Lázaro* y de Gutiérrez en la serie de la poesía romántica argentina. (43)

Olegario V. Andrade: el jinete del vacío

La encrucijada en la que se sitúa la poesía de Olegario V. Andrade (1839-1882) tiene su escena iniciática en un episodio biográfico de su

infancia. Había nacido en 1839 en Brasil: sus padres emigraron allí luego de los hostigamientos unitarios a la provincia de Entre Ríos, donde vivían; en 1845 regresaron y ambos murieron en 1847. El 9 de julio de 1848, a los nueve años, Olegario pronuncia un discurso en un acto escolar en Gualeguaychú. El coronel Rosendo Fraga, en representación del entonces gobernador Urquiza, se interesa por ese chico que nombra la patria con enorme elocuencia, y le escribe al jefe entrerriano: "Me tomo la libertad de recomendar a la consideración de V.E. al joven Olegario Andrade, que lució tanto en la alocución que pronunció. Es huérfano de padre y madre y sin ninguna clase de recursos para continuar con su educación, con la que promete grandes esperanzas". (44) De inmediato, esta escena dickensiana de las grandes esperanzas depositadas en el huérfano deriva en su honroso cumplimiento: con una beca de la gobernación Andrade ingresa en 1851 al Colegio Nacional de Concepción del Uruguay. Entre sus condiscípulos se cuentan Julio A. Roca, Eduardo Wilde, Victorino de la Plaza, Salvador María del Carril. En agosto de 1856 hay un certamen literario celebrado entre los alumnos para obtener el premio de Literatura y Elocuencia. Lo gana Andrade, con una composición dedicada al general Urquiza, titulada "Mi Patria". Comienza hablando de los vientos contrarios que azotan la frente del poeta y del impulso de su ambición, "batiendo cual cóndor las alas" en un primer ensueño de la voluntad de elevarse, que no sólo parece buscar el aire puro de la Idea, sino también el ascenso social:

> Yo, joven nacido con alma de fuego,
> levanto a los cielos mi férvido ruego
> mecido en las alas de un sueño de amor;
> y ahogando un instante mi ardiente suspiro,
> repita mi acento con trémulo giro:
> ¡del pueblo de Mayo seré trovador!

Luego se suceden las imágenes de un caos originario: las olas de un mar embravecido, moles que se desploman, relámpagos, volcanes, terremotos. Esas convulsiones tectónicas alegorizan la colisión de los siglos: uno que muere, otro que nace. De ese nuevo tiempo se elevan los guerreros del nuevo mundo, Bolívar y San Martín. Llega la hora en la cual los veteranos guerreros de España, que se lanzan a la reconquista, no pueden vencer al pueblo que se levanta cubierto de

laureles. Hay páginas sangrientas del pasado que inflaman el recuerdo y corresponden al libro de la historia. Hay arcanos del tiempo en los que nadie puede asomarse. Y hay instantes en los cuales se precipita el tiempo del héroe, cuando "el ángel del futuro" tiende las alas blancas, los pueblos sueñan un destino de gloria y las discordias cesan. El héroe, último eslabón en esa continuidad cósmica de historia y destino, tiene un nombre: Urquiza. El poema finaliza con una apelación: "¡Miradlo! cómo eleva su frente majestuosa, / cual genio que protege la paz y libertad; *¡Miradlo! es el emblema de una época gloriosa,* blasón inmarcesible de la futura edad". Aquí se insinúa todo el proyecto poético de Andrade y comienza la fábula del poeta estatal: de un cierto arribismo a la estética de las alturas.

Interesa ver en paralelo la constitución del sujeto lírico en Ricardo Gutiérrez y Olegario V. Andrade —que la crítica ha reunido a menudo por su situación generacional, como los poetas de la segunda generación romántica o los poetas del 80—, porque en cierto modo su punto de llegada es análogo. (45) El sujeto doliente de Ricardo Gutiérrez, que es el sujeto de la conciencia individual cada vez más desafectada de la vida terrestre, encuentra en *El libro de las lágrimas* no sólo su condición de alma sino también su morada en una patria universal y celestial: "Patria es palabra de ambición y guerra: *si te oyes preguntar: '¿cuál es tu patria?'* dirige al cielo tu inocente mano / y la infinita bóveda señala". Ese sujeto lírico es, como vimos, un ser desencarnado que, luego de su poético oficio de difuntos, logra su eterna duración en el más allá, lejos de toda referencia, pura enunciación lírica. En el poema ya no hay siquiera las huellas de un mundo en el que viven las cosas concretas: el yo es un alma, una forma vacante de carnalidad encaminada hacia su propia idealización, en la que los hábitos perceptivos se reducen a puras sensaciones sin cuerpo visible: el sujeto oye súplicas, gime de dolor, se abrasa de sed, solloza, exhala sus perfumes, se oculta y se desvanece. "Sólo es verdad el cielo —escribe Gutiérrez—, última patria".

El sujeto de Andrade se inaugura en el mismo punto en el cual el de Gutiérrez se exilia de la intimidad terrestre, para ganar también las alturas. Pero, como reza el comienzo de su poema "Mi Patria", ahoga el suspiro, el doliente murmullo —es decir, los síntomas del intimismo romántico— y, en cambio, cede a la "ambición" de la patria histórica, aspira a ser no sólo un trovador de la estirpe de Mayo, sino también el cantor primero de la Confederación. A tal punto es coherente su

proyecto, que sus poemas intimistas desembocan en una doble convicción: la de una firme voluntad de ocupar el lugar público del vate de la patria y, cuando esta posición fue conquistada, la de una certeza para percibir que todo recuerdo, por conmovedor y personal que sea, es un lugar en el que el sujeto íntimo se anonada como individuo. En el final de "La vuelta al hogar", de 1877, coetáneo de "El nido de cóndores", se lee: "¡Ah! todo está como entonces, / los sauces, el cielo, el río, *las olas —hojas de plata* del árbol del infinito. // Sólo el niño se ha vuelto hombre, *y el hombre tanto ha sufrido,* que apenas trae en el alma / ¡la soledad del vacío!". (46)

Así, en esa vacancia del poeta intimista nace, como un acto de la voluntad, el poeta estatal por antonomasia: su inicio simbólico ocurre en la escuela y el destino final de sus poemas se reproducirá durante décadas en las lecturas de las instituciones escolares argentinas. Y si su sostén primero se lo debe a Urquiza, su honra postrera será también proporcionada por un poder oficial: hoy suena extravagante que una Ley del Congreso Nacional autorice al Poder Ejecutivo, en 1884, a editar los escritos de un poeta, pero el hecho ocurrió cuando dos antiguos condiscípulos de Andrade estaban en el poder: Roca era presidente y Wilde su ministro de Justicia e Instrucción Pública. Finalmente, en 1887, cinco años después de su muerte, se editan sus *Obras Poéticas*, "en publicación ordenada por el Excmo. Gobierno Nacional". Este destino, a la vez poético e ideológico, irritó a Ezequiel Martínez Estrada, que escribió una elaborada imprecación. Según él, Andrade había remozado los contenidos de *La lira argentina* que exaltaban la gesta de Mayo como un verdadero anacronismo poético, había retornado a la nostalgia de la Independencia de los proscriptos como mera repetición, había dado vigencia a formas coloniales caducas bajo la apariencia del patriotismo, que así transformaba en una mera ficción. (47)

Este poeta, orgánico para Martínez Estrada, fue percibido, por el contrario, como el poeta nacionalista de la Confederación, que se opuso con fervor a las desaforadas políticas de Buenos Aires. Su manifiesto "Las dos políticas", de 1857, que se opone al elitismo liberal porteño; sus poemas a Paysandú y al asesinado Ángel Vicente Peñaloza, el Chacho (a quien llamó "¡Mártir del pueblo! Víctima expiatoria, / inmolada en el ara de una idea"); su militante oposición a Mitre y a Sarmiento en favor de los intereses provinciales, lo convirtieron en uno de los voceros de aquella ficción orientadora

llamada “nacionalismo”, en su variante federalista y progresista, y asimilada a la Confederación como un “proyecto nacional olvidado”. (48)

Pero Martínez Estrada había advertido dos rasgos evidentes: la reposición de héroes nacionales como encubrimiento de un vacío y la recurrencia de un pasado inmovilizado en la gloria para dar sustento al mito del progreso. Que estos rasgos importen una ideología en el fondo utilitarista y finalista, que Andrade haya resuelto el conflicto de Echeverría entre lo público y lo privado con la represión de uno de los términos, que haya transfigurado el sujeto del dolor y del deseo en un titánico rehén de lo colectivo y de lo universal, no disminuyen el gigantismo cívico de su enunciación lírica. El modelo de ese gigantismo fue, por cierto, Victor Hugo, especialmente el de *La Légende des Siècles*: “¡Todo lo tienes tú! Todo lo fuiste: *profeta, precursor, mártir, proscrito.* Gigante en el dolor”, escribió sobre él en su poema “A Victor Hugo” y tradujo “Stella”, donde se lee la dinámica del vuelo: “¡Arriba! labrador del pensamiento”. Y así como el poeta se agiganta y asciende, la audiencia se alza, también es numerosa y el escenario monumental: sus interlocutores son las razas, los hijos de la aurora y su proscenio es el cielo.

Andrade aprendió la lección de Hugo: lo subversivo se corporiza en lo prometeico o, como la llama, “la raza prometeana”, y en los nombres heroicos suele conjurarse el caos original. (49) Nada costaría reconocer aquí una alegoría poética de las luchas sociales y políticas que protagonizó Andrade, pero ello volvería el poema un mero caso, un documento para historiadores. Es preferible describir aquí su contenido imaginario. Es así como Prometeo, figura engendrada en el caos, se desapega del caos y lleva a cabo su rebelión. El sujeto imaginario no se dinamiza en el dolor individual, sino en la lucha colectiva: toda privacidad, en este escenario olímpico, se vuelve irrisoria. Por ello, sobre esta ausencia de subjetivismo intimista se inscribe el significante colectivo del titán, del héroe, del ideal: sus nombres son Victor Hugo, Prometeo, San Martín, la Atlántida. Así, todos —el Poeta-profeta, la raza “prometeana” de los pensadores inmortales, el héroe guerrero, la raza latina de “Atlántida”— son designados por el nombre que encubre aquel vacío del yo íntimo, el cual, por otra parte, potencia lo comunitario. Por eso, en Andrade el nombre será índice del monumento poético, el conato de la historia en la memoria colectiva: “No morirá tu nombre, *ni dejará de resonar un*

día tu grito de batalla", escribe sobre San Martín. Y todo el poema funciona así como una gran aposición del héroe nominal de la patria.

En su poesía, la potencia del nombre heroico es tan profunda que a veces, como en "El nido de cóndores", el propio San Martín no es mencionado sino con el deíctico: "¡Es él!", "¡Éste es el grande!". De ese nombre, que al ser tácito suma grandeza, depende todo el dinamismo de las imágenes de Andrade: el "insondable afán del infinito" se materializa en torrente, lava, viento, tumulto, onda, tempestad, hondonada, océano, borrasca, relámpago. La expansión del sujeto romántico en la inmensidad horizontal se vuelve así ascencional y el vacío se dilata en abismo. Su destino final es el vértigo. Por ello la imagen del nombre, como centro sémico del héroe que desplazó el yo íntimo, no es ahora la figura que cabalga en la extensión del desierto o que se lanza al mar, sino la que lo hace en la intemperie de la cumbre, como un jinete del vacío.

Es probable que la poesía de Andrade, propicia para ser leída en voz muy alta, fuese, como decía Martínez Estrada, "vanilocuente". Aunque Eduardo Wilde ya había ironizado sobre ello en "Prometeo y Cía.", la fe patriótica de Andrade se transmitió en los arquetipos nacionales. Su mal de alturas está presente en la elevada construcción institucional de lo patriótico, en el orden sublime del héroe y del prócer, en la alta idea de la raza predestinada al pensamiento —desde la poesía nacionalista de Leopoldo Lugones, que le debe mucho, hasta la idea pétrea alzada al cielo de un Monumento a la Bandera, las estatuas ecuestres y los coros escolares. Antes que un nacionalismo finalmente inconcluso, su imaginario articuló por décadas la retórica de la nacionalidad argentina.

Carlos Guido y Spano: el estro armónico

Acaso el más célebre poema de Carlos Guido y Spano (1827-1918) es su canción fúnebre al Paraguay arrasado por la guerra, la "Nenia", que comienza:

En idioma guaraní,
una joven paraguaya
tiernas endechas ensaya
cantando en el harpa así,
en idioma guaraní:

¡Llora, llora *ûrutaú*
en las ramas del yatay,
ya no existe el Paraguay
donde nací como tú!
Llora, llora *ûrutaú*. (50)

El aire sentimental pretendía evocar la reserva íntima del despojo; la nota del ave y del árbol, con su vocablo extranjero, una ilusoria cercanía al país devastado. Lucio V. Mansilla, ante semejante despliegue de sentimiento, no ocultó su elegante y cínica sorna: en una de sus *causeries* le explica con detalle por qué el ûrutaú no es bello ni llora, que el yatay no tiene ramas y que existe Paraguay; pero reconoce la potencia inventiva del poema para "hallar eco en muchos corazones". (51) Carlos Guido y Spano le respondió en una carta fechada el 7 de enero de 1879, en la que le indica que el pájaro es "un símbolo, una corvídea alegórica, y lo has tomado por un simple avechucho. Tiene su leyenda, que te la podrá contar junto al fogón de leña verde, alguna vieja entendida en brujerías y consejas. Son cosas de la noche y del monte". Luego le refiere dos historias, dos contextos inmediatos para su *ûru-taú*: en ambos el pájaro se niega a cantar. En la primera, el pájaro "se dejó morir de puro soberbio y puro triste". En la otra el *ûru-taú*, obsequiado a su propia hija por un caballero inglés, permaneció en silencio durante tres meses y finalmente murió. El relato bordea lo irrisorio o deriva hacia la ironía o la cita, cuando Guido y Spano lo compara con el *passero solitario* de Leopardi. Y de pronto el texto se vuelve asertivo: "[La joven paraguaya de mi "Nenia"] no vio sino ruinas y desolación en torno suyo, y creyó que aquella [nación] estaba muerta para siempre. […]. Sí, amigo, Paraguay quedó bien muerto". (52)

La carta que comenta la "Nenia" permite observar, antes que la eficacia poética, los presupuestos estéticos de su enunciación. El sujeto de Guido y Spano, en su oscilación entre lo autobiográfico y lo histórico, tiende a privatizar la vida pública con la fuerza normativa, purificadora, del buen hogar burgués y estetizarla con la fuerza armónica del arte. El pájaro forma parte de la leyenda, del relato de la guerra y de la socavada paz familiar. También, como un signo aislado en su extrañeza, pertenece a la eufónica lengua guaraní: todos esos rasgos se reúnen en la "Nenia". Así se produce en la poesía argentina ese desplazamiento imaginario del cóndor de Andrade que celebra al

guerrero mítico de la Independencia, hacia el urutaú de la "Nenia" que llora la destrucción de la guerra mitrista. Arte de pájaros, del cóndor al urutaú: el comentario parece un chiste, pero en su *Carta confidencial*, el propio poeta se distanciaba de la estética heroica y la egregia ave de Andrade:

> Mi numen era frío, mesurado, impasible […] siendo incapaz de remontarse a los picachos de los Andes, para conversar familiarmente entre sus riscos helados con los cóndores, pájaros de cuenta si los hay, y sobre todo, patriotas a macho, sobre las cosas pasadas de América, de que los muy tunos no han olvidado el menor incidente.

La *Carta* autobiográfica de Guido y Spano, que precedía los ensayos de *Ráfagas* (1879), incluye una descripción de su lírica, al modo de un manifiesto que, con toda intención, se distancia sarcásticamente de la estética romántica que lo precedió.

El dinamismo del sujeto lírico ya dejó de ser para Guido y Spano el de la agónica expresión del dolor, el del peregrinaje de la proscripción bajo la nostalgia de Mayo, el del vuelo espiritual hacia la patria inmarcesible del cielo, el de la elevación hacia el pasado del mito nacional. Su destino final será la consagrada quietud. Su horizonte es ahora del todo terrestre; su tiempo es el luminoso presente, o el pasado inmediato, raramente el dorado porvenir; su conquistado ejercicio es el ocio; el grano de su voz tiende al amable susurro, al medio tono, nunca al discurso altisonante. No hay salones donde inaugurar un dogma, no hay parlamentos que iniciar con facundia, no hay cadáveres de padres de la patria que lisonjear en voz alta. El interior del alma se transmuta en un interior con mobiliario exótico o en el hogar burgués donde se vive, y donde cesa para siempre el declinante desfallecimiento de la conciencia, en pos de un estado saludable y una larguísima existencia. Su ideal, cuando abandona la sencillez y la suavidad y la evanescencia, es la sublimación de la forma clásica, la mesura apolínea, la pureza del relieve, la estatuaria —como lo prueban la serie de poesías griegas de *Hojas al viento (Libro lírico)*. Mucho tiempo después pudo advertirse que en el horizonte de la poesía de Guido y Spano, que publicó *Hojas al viento* en 1871, se anticipaban los resplandores del modernismo —como en estos versos sobre la tierna Amyra: "El flamenco nadando en la laguna *entre el*

verde juncal, no es más gallardo: espira un vago resplandor de luna, *tiene la fresca palidez del nardo". O bien: "El joyante cabello ensortijado* desprende ¡oh bella! y el cendal de lino *vela apenas el seno alabastrino* a inefables caricias reservado". (53) Como un eco de los parnasianos franceses, la helada distancia del cuerpo femenino en la metáfora de lo escultórico supone una inmovilización de la sexualidad.

En la medida en que el yo lírico se ha afianzado, la inmensidad íntima ya no es el campo extendido de su energía expansiva, ni siquiera el eterno sinfín del paraíso, ni la abierta perspectiva de la idea: ni desierto ni cielo, ni mar ni cumbre. El mundo se diversifica y a la vez se hace más cercano: se puebla de objetos, que son signos, que son símiles. Entre ellos prima la armonía, la conciliación. Por ello, en la poesía de Guido y Spano, la mujer virginal es la figura que atrae una nueva mirada lírica. Lo que comienza a descubrir en ella no es el mundo sensible de la carne, sino el mundo relacional de las analogías. (54) Ese mundo armónico también es el familiar. No hay próceres en este orbe nuevo donde se empaña todo espejo heroico; la nueva figura es un buen burgués, un hombre honesto: "Latió en su pecho un corazón honrado: / no fue prócer, fue más, hombre de bien", se lee en el poema "*At home*".

La *Carta confidencial*, escrita a los cincuenta y dos años, revelaría, entre otros rasgos, un probable conflicto "a partir de la respuesta negativa de la realidad, es decir, desde el momento en que su fracaso como hombre de acción lo alejó definitivamente de una eventual emulación de la gloria paterna". Era la gloria del general Guido, héroe de la independencia, amigo personal de San Martín, y también funcionario rosista, cuyo pasado su hijo no cesará de justificar en su voluntario distanciamiento. Su afición poética, su humorismo y su defensa del *status* social constituirían para Guido y Spano "un refugio, un terreno en el que se volvieran sólidas las pautas de autoestimación". (55) Podría afirmarse que en la construcción de ese retiro se consolida la imagen del sujeto lírico como su más intrínseca proyección y, lógicamente, la *Carta confidencial* asimila el sujeto autobiográfico de la privacidad a las dulzuras del hogar de sus más conocidos poemas.

Esa confusión, que justifica la imagen pública del autor, consolida la autonomía del sujeto lírico, lo cual generó un efecto suplementario: paulatinamente la imagen de la vida privada y del refugio burgués, en tanto modelo social, se volvieron públicos y la propia vida pública del

poeta derivó en una exhibición, al principio involuntaria, de lo privado. Durante muchísimos años, el hombre vivió postrado y numerosas personas iban a visitarlo al pie de su cama: maestros, niños, funcionarios, políticos, intelectuales. Firmaba álbumes, componía poemas de circunstancias, brindaba consejos desinteresados. Las fotos de la época lo fijan en el lecho de enfermo, con la barba profusa y patriarcal del gran poeta recluido, desdibujado y blanco: Guido y Spano junto a su esposa abnegada, junto a su plácida hija, junto a un grupo de sacerdotes sonrientes. Cada vez escribiría menos, pero el yo romántico parecía retener en su cuerpo el aura que la sociedad le reconocía. Al día siguiente de su fallecimiento, *La Prensa* publicó estas líneas necrológicas: "Vivió el nonagenario en plena onda de ensueños, ajeno a todo positivismo circundante, extraño al tráfago moderno de su país, adicto a las viejas tradiciones, fiel al sonoro romanticismo de su mocedad". (56) La parálisis del cuerpo aumentaba junto con la gloria de su nombre; la vida, con la agencia del yo romántico, se volvía inadvertidamente una obra de arte.

Rafael Obligado: el yo temporal

La poesía de Rafael Obligado (1851-1920), representa y solicita un final, no un principio, por más que se la vincule con una ideología del progreso. La noción de progreso no está presente en ella con el mismo valor que posee el porvenir para Echeverría —mera expresión del deseo— o para Mármol —profecía de extinción del dictador odiado. No asume tampoco el valor que tenía para Andrade, como un voluntarismo normativo de lo patriótico. Para Obligado el progreso no es el futuro: es el presente, el invasivo y todopoderoso presente de la vida nacional organizada, en el que las esferas pública y privada ya habían separado las aguas que la Revolución y las guerras civiles arremolinaron décadas atrás. El presente no tendrá todavía la fuerza de la ominosa actualidad que conjuraría el modernismo, pero ya daba lugar a una dimensión que hasta entonces no había aparecido en la poesía romántica argentina con toda su intensidad: la dimensión del tiempo. Obligado es el poeta de la temporalidad, como ningún otro lo había sido hasta entonces. El sujeto romántico ya no era un sujeto en ciernes: cincuenta años después del regreso de Echeverría, era un sujeto histórico desde el punto de vista de la estética, y un sujeto historizado desde el punto de vista del poema.

La autoconciencia del poema de Obligado es, por ello, explícita y

se permite leer la poesía romántica argentina como una verdadera tradición, de la cual llegó a ser, en el curso de unos años, su triunfo y su elegía. Su triunfo, porque mientras Andrade celebraba en 1881 las cenizas del Libertador, mitificando al Héroe San Martín, Obligado realizaba una acción similar glorificando al Poeta Echeverría, como precursor de aquello que su poesía misma consagraba: "¡Poetas! ¡De la Patria es nuestra lira, / la inspiración sagrada *que en sed de gloria, al ideal aspira! […] ¡Lancémonos nosotros, sus hermanos,* por la senda inmortal de Echeverría!". (57) Y su elegía cuando, treinta años después, en 1912, el progreso que había matado a Santos Vega alcanza al sujeto imaginario de la poesía romántica. Lo retrotrae, paradójicamente, al espacio de un dolor que ya había dejado de sublimizar aquella energía expansiva de la imaginación, para transformarse casi en un rezongo, un personal sollozo de invierno:

> Porque llamáis al derribar, progreso,
> progreso al golpe de esa garra fría,
> por cuanto muere y cuanto amé, por eso,
> os echo a todos la protesta mía.
>
> ¡Salud!… La Patria, de un glorioso abismo
> surge, y pide a sus bardos nuevo canto…
> Pero yo, en lo más hondo de mí mismo,
> siento la honrada ingenuidad del llanto. (58)

En 1881 el yo romántico que se había anunciado en 1831 se realizaba plenamente en la poesía de Obligado. Por ello su "Echeverría" es un poema crítico, pues hace explícito aquello que cincuenta años atrás era un ejercicio de la voluntad y recupera todos los tópicos que definían el incipiente yo romántico. Juan María Gutiérrez ya había publicado las *Obras completas* del lejano maestro y así era posible compulsar su genuino valor. En "Echeverría" aparecen los rasgos de aquel imaginario en ciernes: el desierto que será inmensidad íntima, espacialidad poética en la cual se expande la fantasía del corazón; también aquella figura característica de Echeverría, como símil de la imaginación creadora expansiva desde el centro del vacío, la del jinete que corre en la pampa abierta. Allí están las poéticas del deseo y del dolor, que Obligado feminiza —en una serie que había sido muy masculinizada, y donde las figuras femeninas

solían ser, casi exclusivamente, la inmóvil representación de lo sublime. Las feminiza, no sólo porque no perduraba el Don Juan de la obra a la que Echeverría se había consagrado en sus últimos días, sino porque ya podía prever que en un canon de la literatura nacional deberían entrar *La cautiva*, "La diamela" y *Los consuelos.* El sujeto de la lírica romántica ya no se construye: se perfecciona.

Obligado, pagado su tributo a Echeverría, retoma todos los motivos de la tradición poética romántica que se construyó a lo largo de varias décadas y, como en una fuga musical, los exalta y concentra, pero también los aparta y clausura. Así ocurre ya en su temprano poema "La Pampa", de 1872. En su primera parte el sujeto imaginario se lanza sobre el desierto, pero esta vez no encarna en un jinete veloz, sino que es un alma enardecida, que se vuelve animal, viento, delirio, vértigo. En la segunda parte, el tiempo ha modificado el paisaje: cae la tarde. A la imaginación dinámica y deseante sigue una melancólica fantasía del reposo: la inmensidad es un ensueño de quietud y la mirada anhelante "como el ave en el mar, sin rumbo vuela". Mirada y visión: el desierto se vuelve una vez más el plano en el que se proyectan los fantasmas y las quimeras, el aquelarre del corazón. Y otra vez el dolor purificador sublimiza las imágenes hasta fijar la vista en el misterio de la divinidad: de la expansión del deseo al éxtasis de la idea. La tercera parte es nocturna. La pampa, vórtice de sombra y concentración del vértigo, es exaltada por "el Genio colosal de las tormentas".

En los mismos años en los que aún escribía Andrade —el poema data de 1872, también el año de *La ida*—, se reiteran las visiones soberanas, el aire prometeico, el Calvario y el Oriente, "el Dios del Sinaí sobre los Andes". Lo que en Andrade es un logro último, en Obligado sólo es una cristalización de motivos para construir el yo romántico como totalidad: "¡Es vida, es trueno, es luz, es fiebre, es fuego!".

Desde el comienzo, la continuidad temporal abruma el imaginario romántico de Obligado. Auroras y noches se alzaban en los poemas de sus predecesores, definidas en la luz o en la negrura; en los de Obligado abunda la luz crepuscular, la doradura que exalta la inmensidad del desierto antes de hacerlo desaparecer en el foso de las estrellas, las horas pasajeras de la rotación terrestre: el tiempo de las imágenes siempre debe sugerir la sucesión, nunca la mera actualidad. O, en todo caso, asegurar la suspensión atemporal de lo legendario,

como en la serie de *Leyendas argentinas*, donde la poetización fantástica de las fábulas autóctonas —“Santos Vega”, “La Salamanca”, “La mula ánima”, “El yaguarón”, “El cacuí”, “La luz mala”— supone un cruce entre la memoria y el presente. Una vez más la temporalidad se encarna en lo atemporal y lo precipita en la hora veloz del progreso —a la inversa de Andrade, que alegorizaba el pretérito y lo detenía en la historia universal. La luz mala que perciben con horror los paisanos, en el humo y el estrépito, es la luz del tren, “la veloz locomotiva” que atraviesa la pampa en 1883; el antro oscuro de la Salamanca es dinamitado por los obreros para abrir el “túnel magnífico *a la audaz locomotora,* al nuevo, excelso vestiglo” en 1893. (59) Sería ridículo, si no fuera un signo de los tiempos.

Por cierto, la mayor exaltación de la elegía es el célebre “Santos Vega”, el payador que es vencido por Juan Sin Ropa, y que Mitre había cantado el primero en 1838. (60) Juan Sin Ropa llegaba a desafiar al cantor legendario, como “un jinete que se acerca / a la carrera lanzado”. Pero ahora ese veloz dinamismo no se corresponde, como en el *Lázaro* de Gutiérrez, con el deseo fogoso del payador lanzado hacia su ostracismo feroz, sino con una promesa de prosperidad que finalmente lo matará: el desierto se poblará de ciudades y morosos pabellones, de alambrados, de trabajo fecundo conjugado en futuro obligatorio. En el himno del payador resuenan los lugares comunes de la poética doliente del ya tardío romanticismo; en el canto de Juan Sin Ropa se modula lo nuevo, lo no escuchado, lo inaudito. Santos Vega se retira para morir, es decir, para enmudecer y entonces el rasgo demoníaco del gaucho de Gutiérrez cambia de signo: ahora Juan Sin Ropa representa lo satánico, el progreso como energía avasallante.

Es probable que la profunda interiorización alcanzada en este sujeto romántico haya dado lugar a la aparición de las cosas, a una añoranza de objetividad. Ya no hay una abstracción del mundo sensible: se lo recorre con una mirada ávida. El sujeto es tan hipertrofiado ahora que el mundo exterior puede existir como su objeto dialéctico, no como su espejo, porque su vida interior ya lo contiene todo. Y el mundo de los objetos, en su vívida diversidad, habita el imaginario de Obligado y hasta puede volverlo prosaico. Los poemas se multiplican en un minucioso universo descriptivo: hojas de árboles que brillan, cercetas y ánades azules, una canoa pequeña y blanca con filetes negros, la abeja errante del camuatí, los parrales

frescos y umbrosos, el lecho polvoriento de un río. Pero la imaginación, enfrentada al mundo de las cosas mundanas, comienza a percibir, no la lejanísima y sublime armonía, sino el acucioso despliegue de las semejanzas. El sujeto imaginario ya puede descubrir en el mundo la mutación de las metáforas. Éstas no se localizan todavía, junto con la rima, en el centro del sistema poético, como en el modernismo de Lugones, pero ya se multiplican como un enemigo rumor para el yo romántico: el sol suelta su corona rota al mar, el eco resuena el lenguaje de las hojas, un rosado destello se derrama sobre una sien de armiño, un velo azul se desgarra como niebla.

La subjetivización lírica romántica llega así a completarse, a tal punto que Obligado ya no necesita fundamentarla en escritos autobiográficos, como tempranamente lo había hecho Echeverría, y como aún debía justificarla Guido y Spano. En la poesía de Obligado el sujeto imaginario ya puede enunciar un poema titulado, literalmente, "Autobiografía 1856-1885" y el autor puede declarar al mismo tiempo: "Tengo la felicidad de carecer de biografía, a menos que pueda llamarse así al insignificante drama íntimo de un alma encerrada en un hogar honesto, de hábitos antiguos y suficientes recursos materiales para ser independiente". (61) Se advierte así la parábola que define el yo romántico de la poesía argentina: en Echeverría el sujeto público debía retraerse para sostener con el discurso de la privada intimidad el vacío del sujeto imaginario; en Obligado el sujeto imaginario asume en plenitud todo el crédito de la vida privada para transfigurarla artísticamente —el pasaje, como quería Obligado, del carácter existente o inmediato, a las imágenes mediatas de una fantasía sublimada. Esa figura se arraiga en el tiempo, posee su historicidad. La lírica ya puede permitirse la nostalgia, el recuerdo, la memoria concreta de la experiencia vivida: el sujeto imaginario inscribe su propio nombre en la corteza de un árbol exterior.

El alma ya es fuerte. Y otro poeta, que surge de esta tradición y diverge de ella, optará por ese seudónimo como garante de una consolidada fortaleza: Pedro B. Palacios será Almafuerte. Y así como esta fábula crítica sobre el sujeto imaginario del romanticismo argentino comienza cuando el poeta Esteban Echeverría desciende de un barco en 1830, podría finalizar con el arribo de otro, extranjero, al mismo lugar.

En agosto de 1893 llegaba Rubén Darío a Buenos Aires y todo, de

nuevo, habría de cambiar.

Bibliografía (*)

Obra poética de Esteban Echeverría

Elvira o la novia del Plata, Buenos Aires, 1832.
Los consuelos, Buenos Aires, 1834.
Rimas, Buenos Aires, 1837.
Obras Completas de D. Esteban Echeverría. Con notas explicativas de D. Juan María Gutiérrez, vols. I-V, Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, 1870-1874.

Obra poética de José Mármol

El Peregrino: Canto duodécimo, Montevideo, 1846.
Cantos del Peregrino: *Cantos primero y segundo*, Montevideo, 1847.
Armonías, Montevideo, 1851.
Poesías de José Mármol, vols. I-III, Buenos Aires, 1854.
Obras de José Mármol: Cantos del Peregrino. Poesías diversas, edición de Juan Mármol, Buenos Aires, 1889.

Obra poética de Ricardo Gutiérrez

La fibra salvaje, Buenos Aires, 1860.
Lázaro, Buenos Aires, 1869.
Poesías escogidas (La fibra salvaje. Lázaro. El libro de las lágrimas. El libro de los cantos), Buenos Aires, 1878.

Obra poética de Olegario V. Andrade

Obras poéticas, publicación ordenada por el Excmo. Gobierno Nacional, Buenos Aires/ La Plata, Jacobo Peuser, 1887.

Obra poética de Carlos Guido y Spano

Hojas al viento (Libro lírico), Buenos Aires, 1871.
Ecos lejanos, Buenos Aires, 1895.
Poesías completas, Buenos Aires, Maucci Hnos., 1911.

Obra poética de Rafael Obligado

Poesías, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1885. (Hay otra edición: *Poesías*, París, Quantin, 1885.)

Poesías, Buenos Aires, G. Mendesky e hijo, 1906.

Poesías, edición definitiva establecida por Carlos Obligado, Buenos Aires, 1923.

Antologías

Juan María Gutiérrez, *América Poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo, con noticias biográficas y juicios críticos.* Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846.

Juan de la G. Puig, *Antología de poetas argentinos*, vols. I-X, Buenos Aires, Martín Biedma e Hijo Editores, 1910.

1- El sujeto imaginario es el sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el *corpus* poético de un autor —donde el pronombre de primera persona es dominante. Se vincula con el "sujeto social" o "simbólico" en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez, el "autor" (o figura autoral) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje. Un ejemplo elemental: José Mármol, autor, representa, en los *Cantos del Peregrino*, un sujeto imaginario llamado "Carlos, el Peregrino", que socialmente se objetiva como "el Proscripto" y al mismo tiempo inviste simbólicamente la figura autoral con los rasgos imaginarios que surgen del poema (lo que hace afirmar: "Carlos *es* Mármol"). No habría, entonces, exactamente un yo de origen, sino una especie de circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos, ya que a menudo éstos son previos a ciertas formulaciones realizadas por el autor. Cuando nos referimos al "sujeto lírico", en cambio, lo hacemos en el sentido textual, es decir, como "yo" del poema lírico. Este sujeto coincide con, o forma parte del sujeto imaginario. Y cuando nos referimos al "yo romántico", aludimos a la específica articulación estética e histórica del sujeto lírico en el romanticismo literario del siglo XIX.

2- Esteban Echeverría, *Obras Completas*, Buenos Aires, Zamora, 1951.

3- Sobre Echeverría, ver la biografía de Alberto Palcos, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé, 1960. También, Noé Jitrik, *Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. El primer estudio biográfico-crítico es de J. M. Gutiérrez: "Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría por Juan María Gutiérrez", en su edición de *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*, V, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, 1874.

4- Esteban Echeverría, "El regreso", *Los consuelos*, en *Obras Completas*, *op. cit.*

5- Juan María Gutiérrez, “Breves apuntamientos”, en *Obras Completas de Don Esteban Echeverría*, *op. cit.*

6- El destacado es nuestro. Citado en Alain Corbin y Michelle Perrot, “El secreto del individuo”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, 8, Buenos Aires, Taurus, 1991.

7- Ver Jorge Myers, “Una revolución de las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, I, País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

8- Ver “Las letras en el destierro”, en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. II, Buenos Aires, Peuser, 1958. Sobre el certamen poético de 1841, también Beatriz Sarlo Sabajanes, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.

9- El comentario de Gutiérrez aparece en una nota que acompaña uno de los poemas presentados por Echeverría en la sesión de 1844, “El 25 de Mayo”, en *Obras Completas*, *op. cit.*

10- Ver Jorge Myers, “La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas”, en Noemí Goldman (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852). Nueva Historia Argentina*, 3, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

11- No aludo aquí a la poesía oral, sino más bien a la oralidad de la poesía escrita, es decir, a la inflexión oral del poema como dimensión imaginaria, que toma de las tradiciones orales su fundamento y su deber-ser y que incluso puede encarnarse en la voz concreta de la *performance* autoral. Ver Jorge Monteleone, “Voz en sombras: poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias* , 7, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999.

12- Ver Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de Provincia*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* , Buenos Aires, Ariel, 1997. Asimismo, Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

13- A tal punto es así, que la emergencia del yo romántico durante el rosismo produjo en un defensor del régimen como Pedro de Angelis —que había comentado con ex-pectativa y condescendencia la aparición de un poeta nuevo en el Plata cuando se cono-ció “El regreso”— una lectura política que, para ser eficaz como denostación, no fue hecha específicamente contra el autor, sino sobre la proyección imaginaria. Escribe De Angelis “[…] porque es preciso saber que estos caballeros nada quieren con los clásicos, y sólo se ocupan de románticos. Son hombres que viven de *impresiones*, según su fraseología. Si pudieran escribir un drama como Alejandro Dumas, o una tragedia como Victor Hugo, renunciarían hasta el cargo de Presidente”. (Cit. por Adolfo Prieto, *op. cit.*)

14- “No solamente es un Poema en tesitura lírica; es una lengua lírica, de sentimientos, de reflexiones; no sustantiva, no de cosas.” Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948], I, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

15- Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

16- Ver Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1984.

17- Esteban Echeverría, “Segunda Lectura”, en Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977.

18- Félix Weinberg*, op. cit.*

19- Esteban Echeverría, *Cartas a un amigo*, en *Obras Completas*, *op. cit*.

20- Rafael Alberto Arrieta informa un dato curioso: “Compuestas en el molde afortunado de la novela epistolar romántica, esas *Cartas a un amigo* hallaron tal vez su incentivo circunstancial en las foscolianas de Jacopo Ortis, traducidas y publicadas por el argentino José Antonio Miralla, en La Habana (1822) y reimpresas en Buenos Aires, en 1835, con los mismos tipos que pocos meses antes habían empleado con *Los consuelos*” (“Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata”, en *Historia de la literatura argentina*, *op. cit.*). Los escritos de tipo autobiográfico, que integraban las *Obras Completas* compiladas por Gutiérrez, incluyendo la prosa poética “Peregrinaje de Gualpo”, fueron organizados por Natalio Kisnerman en Esteban Echeverría*, Páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962. Ver también la selección, prólogo y notas de Roberto F. Giusti a Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.

21- Esteban Echeverría, “Himno al dolor”, *Rimas*, *op. cit.*

22- A despecho de repetir por enésima vez lo que tantas veces afirmó la crítica, en ese aspecto Echeverría es del todo byroniano. Ver Arturo Farinelli, “Byron y el byronismo en la Argentina”, *Logos*, III, V, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1944, y Noé Jitrik, “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970. El rasgo es muy específico y se reitera a lo largo de toda la obra lírica del poeta como propio del sujeto romántico. Al respecto, ver Harold Bloom, “George Gordon, Lord Byron”, en *The visionary company. A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993.

23- Martín García Mérou, en su fundamental *Ensayo sobre Echeverría* (Buenos Aires, Jackson, 1947), afirma que el mérito mayor de *La cautiva* (a la cual llama “la obra nacional por excelencia”) reside en la pintura del mundo exterior y el culto a la naturaleza de la patria. Arrieta (*Historia de la literatura argentina*, *op. cit.*) habla del “subjetivismo de *Los consuelos* y la territorialidad de *La cautiva*”. Ambas nociones podrían integrar una tríada en la cual la poesía romántica se desarrolla: subjetivismo, espacialidad e idealización.

24- Ver una descripción de los aspectos más realistas de la representación del desierto en Echeverría y sus vínculos con los relatos de los viajeros ingleses, en Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura nacional 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

25- El desierto posee los valores de aquello que Gaston Bachelard llamó "la inmensidad íntima" como categoría de la imaginación poética: "La inmensidad está en noso tros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad". Si especificáramos para la poesía de Echeverría el vocablo *vida* como *vida pública,* tendríamos una clara definición de su espacialidad poética. (*La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975).

26- Ver Alejandra Laera, *"¿Qué más colores para la paleta de la fantasía?* Sarmiento y su programa de literatura nacional", *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 7-8, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2000.

27- Consigna J. M. Gutiérrez que el poema apareció anónimo en una breve edición de 32 páginas en octavo, en el mes de setiembre de 1832.

28- Esteban Echeverría, *Páginas autobiográficas*, *op. cit.*. En 1847, en otra carta a José María Gutiérrez, se lee: "El diablo es que la política a cada paso me interrumpe, me desvía de la región poética y me lleva a revolcarme con todos en la pocilga de los intereses, de las pasiones y de las miserias comunes" (*op. cit.*).

29- José Mármol, *Cantos del Peregrino*, edición crítica de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Estrada, 1971.

30- Ver Alberto Blasi Brambilla, *José Mármol y la sombra de Rosas*, Buenos Aires, Pleamar, 1970.

31- José Mármol, "Lamentos", en *Armonías*, edición de Carlos Muzzio Sáenz-Peña, Buenos Aires, Ediciones La Cultura Argentina / Talleres L. J. Rosso, 1916.

32- Carta dirigida a Juan María Gutiérrez, del 26 de marzo de 1846, que se conserva en la Biblioteca del Congreso (Archivo Gutiérrez, Carpeta 49, legajo 7). Citado por Elvira Burlando de Meyer, "El nacimiento de la novela: José Mármol", en *Historia de la literatura argentina*, 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967-1968.

33- Ver Jorge Myers, "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas", *op. cit.*

34- Cristina Iglesia, "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia en el exilio", en Fernando Devoto y Marta Madero (eds.), *op. cit.* Ver, en este volumen, Adriana Amante, "Correspondencias. Género epistolar y politica durante el rosismo".

35- Pedro Goyena, "Poesías de Estanislao del Campo", *Literatura y oratoria argentinas*, Buenos Aires, Jackson, 1947.

36- William Mc Cann, *Viaje a caballo por las provincias argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

37- Ver Mario Praz, "Las metamorfosis de Satanás", *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

38- Rafael Obligado, "Discurso en el homenaje a Ricardo Gutiérrez", *Prosas*, compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1976.

39- Pedro Goyena, "Ricardo Gutiérrez. *La fibra salvaje. Lázaro*", *op. cit.* Todas las citas de Goyena que siguen pertenecen a este ensayo crítico.

40- Ver Paul de Man, "Intentional structure of the romantic image", en *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

41- Ricardo Gutiérrez, "El misionero", *Poesías líricas: El libro de las lágrimas. El libro de los cantos*, Introducción de Carlos Muzzio Sáenz-Peña, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.

42- Sobre la constitución del género, ver Josefina Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.

43- Rafael Alberto Arrieta, "La poesía de la generación del ochenta", *op. cit.*

44- Ver Eleuterio F. Tiscornia, "Vida de Andrade", en Olegario Víctor Andrade, *Obras poéticas*, Estudio y texto, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943. Todas las citas de Andrade corresponden a esta edición.

45- Sobre los poetas que nos ocupan, además de los clásicos textos de Ricardo Rojas y los ya citados de Rafael Alberto Arrieta en sus respectivas historias de la literatura argentina, véanse los capítulos de Beatriz Sarlo Sabajanes: "La segunda generación romántica: Gutiérrez, Andrade" y "Los últimos románticos", en *Historia de la literatura argentina,* I, *op. cit.*

46- Olegario V. Andrade, "La vuelta al hogar", *op. cit.*

47- Ezequiel Martínez Estrada, "Andrade", *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.

48- Ver Nicolás Shumway, "Raíces del nacionalismo argentino. Parte I", *La invención de la Argentina. Historia de una idea,* Buenos Aires, Emecé, 1993; Fermín Chávez, *La Confederación. Un proyecto nacional olvidado*, Buenos Aires, Crisis, 1976.

49- "El lenguaje de Victor Hugo contiene el fantasma de la universal subversión […] El lenguaje se ofrece en el mundo de Hugo como el caos y, asimismo, lo que nos libera del caos." Jean-Pierre Richard, "Hugo", *El romanticismo en Francia*, Barcelona, Barral, 1972.

50- Carlos Guido y Spano, *Hojas al viento*, *Poesías completas*, Prólogo de Joaquín V. González, Buenos Aires, Maucci Hnos., 1911.

51- Lucio V. Mansilla, “Historia de un pajarito”, *Entre-nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

52- Carlos Guido y Spano, “Carta a Lucio Victorio Mansilla”, *Autobiografía*, Buenos Aires, Hemisferio, 1954. Sobre la guerra en cuestión, en julio de 1866 Guido y Spano publicó en *La Tribuna* de Buenos Aires su artículo “El Gobierno y la Alianza”, contra Mitre y la guerra del Paraguay. Ver Nicolás Shumway, *op. cit.*

53- Carlos Guido y Spano, “Ruego”, *op. cit.*

54- Así se lee en “Quince años”: “Aurëola luminosa / que Dios enciende y bendice; *cálido oasis que invita* a soñadora molicie *entre la rosa fragante* y las violetas humildes, *cuando el rumor de las palmas* el susurro de los mimbres, *cruzan en lagos de plata* grupos de pálidas *Willis*. *Todo en ella es harmonía,* todo canta, todo vive, *la ilusión y la esperanza* cual dos hermanas sonríen” (*op. cit.*).

55- Ver Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, *op. cit*. De este libro son los entrecomillados.

56- La iconografía y la cita pueden verse en Pablo Fortuny, *Carlos Guido y Spano: poeta y hombre de bien*, Buenos Aires, Theoria, 1967.

57- Rafael Obligado, “Echeverría”, *Poesías*, Prólogo de Carlos Obligado, Buenos Aires, Jackson, 1953.

58- El poema “Protesta” comienza: “La pampa de mis cantos ya no existe; *con el salvaje se extinguió el desierto” y habla de la muerte de la “desnuda poesía* del alma sin hogar de Santos Vega”, *op. cit*.

59- Ver “Leyendas Argentinas” en Rafael Obligado, *op. cit*. Los poemas fueron compuestos entre 1881 (el Primer Canto del “Santos Vega”, por ejemplo, llamado “El alma del payador”) y 1905.

60- Ver Antonio Pagés Larraya, “Santos Vega, mito de la pampa”, *Universidad*, 50, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1961.

61- Rafael Obligado, “Confesiones acerca de mis poesías”, *Prosas*, *op. cit*.

*- Se consignan las primeras ediciones y las primeras compilaciones completas de las obras poéticas tratadas, sobre cuya base fueron establecidas las ediciones posteriores. Se agregan también dos antologías iniciales.

LA CRÍTICA COMO PROYECTO. JUAN MARÍA GUTIÉRREZ
por Adriana Amante

> Ha quedado de su desilusionada vejez la fama de conversaciones privadas, en las cuales su sonrisa volteriana destila ironías mordaces sobre su país y sus contemporáneos. Sus palabras parecieron entonces algo más que un ejercicio de su agudo ingenio, porque procedían a veces del fondo de una ambición defraudada. Si no sentía la voluptuosidad del poder, sabemos por sus íntimos que era sensible al aplauso.
>
> RICARDO ROJAS

Literatura argentina y política

Si la literatura y la crítica literaria nacionales se constituyen de manera programática (y autoconciente) durante la primera mitad del siglo XIX en torno de la obra de Esteban Echeverría y en tiempos de Juan Manuel de Rosas, la mayor parte de la producción de Juan María Gutiérrez (1809-1878) —*el* crítico—, en cambio, es muy posterior a esa época: se desarrolla durante las décadas de 1860 y 1870. No tanto cronológica como históricamente más cerca de la organización del Estado nacional que de la batalla de Caseros, esos trabajos —de todos modos— continúan las ideas que bullían al calor de los años de lucha antirrosista y de la misión que se habían arrogado los jóvenes de la generación del 37. Gutiérrez reelabora el material recogido y se encarga de los asuntos o de los autores que había comenzado a estudiar en las décadas de 1830 y 1840, cuando la conformación de una cultura nacional se había transformado en una necesidad impostergable.

Así, partimos de esa primera mitad del siglo XIX para abordar el tema: Juan María Gutiérrez y la construcción de la crítica literaria argentina. Este proceso implica, también, la construcción de una historia, ya que pocas veces la idea de contemporaneidad ha sido tan determinante para una historia de la literatura. Porque la urgencia del presente señala el sentido de la búsqueda hacia atrás para el establecimiento de una tradición y de una raíz identitaria; además, porque lo contemporáneo, objeto de la crítica literaria y vehículo del programa de todo movimiento artístico —pero fundamental en el romanticismo—, será el material sine qua non de la historia literaria futura. Tradición, programa y archivo: así podrían resumirse los aspectos que contempla la actividad de Gutiérrez en épocas marcadas por la voluntad de constituir una nación (tarea en la que se enfrentaban los intereses y los proyectos de los partidarios de Rosas y los de sus opositores, entre los que este intelectual se contaba). (1)

Es un dato por demás conocido que la crítica literaria argentina se da por inaugurada con la publicación de dos reseñas a propósito de *Los Consuelos* de Esteban Echeverría, en 1834. Una fue escrita por Juan Thompson, hijo de Mariquita Sánchez, y la otra se le adjudica a Pedro de Angelis, el intelectual del rosismo. En la convergencia de esos nombres se avizoran las dos líneas que muy pronto se medirán en la disputa acerca de la función, la colocación e incluso la capacidad de los intelectuales hasta mediados del siglo XIX. (2)

El editor del libro de Echeverría fue Juan María Gutiérrez. Y lo que podría parecer un dato menor no es sino una de las tareas más relevantes que llevó a cabo "el más completo 'hombre de letras' argentino" (según las palabras de Paul Groussac), quien marcó con sus variadas ocupaciones prácticamente todo el siglo XIX y alcanzó su acmé intelectual en la década de 1870 con la publicación de las obras completas de su amigo muerto y la codirección de la monumental *Revista del Río de la Plata*. (3)

En suma: todo lo que el 37 propone en relación con la conformación de una crítica y una historia de la literatura nacional termina sistematizándose sólo veinte años después. (4) Juan María Gutiérrez es quien se hará cargo de esa por momentos ciclópea misión y tal responsabilidad marcará su propia obra. Más precisamente: no son infrecuentes las trabas de la escritura, que provocan aplazamientos temporales o reescrituras y múltiples versiones de un mismo tema o de un mismo artículo. Por cierto, las ideas que

finalmente aparecen en esos artículos concluidos y publicados hacia los años sesenta y setenta, aunque sean el resultado de lo que ha estado pensando antes de la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852, no son (al menos, no todas) exactamente las mismas ideas de esa época; seguramente el propio Gutiérrez maduró algunas concepciones y ajustó otras en relación con conocimientos adquiridos o con los cambios de la situación que la sociedad le adjudica a la literatura. Pero, en lo fundamental, se mantuvo fiel a varias de las causas estéticas y políticas (a menudo imbricadas) que había enarbolado durante la militancia antirrosista. Así, el credo romántico de la generación que buscaba en Francia o Inglaterra lo que España no podía legarles se lee, en su enunciación más prolija y teóricamente argumentativa, en la obra de Gutiérrez. Y, en ese caso, habrá de tenerse en cuenta no sólo la obra que sale de su propia pluma, sino también los artículos estéticos de Echeverría que —gracias a la labor archivista y editora de Gutiérrez— se conservaron y se dieron a difusión. (5)

El texto y sus voces

Es muy fácil mencionar las obras fundamentales de los principales actores del período de formación nacional: *La Cautiva* (1837), de Echeverría; el *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851, 1855), de José Mármol; el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), de Juan Bautista Alberdi. Juan María Gutiérrez fue uno de los "publicistas" (como se decía entonces) más destacados de la época; sin embargo, ¿cuál es la obra mayor de quien ha sido reconocido como el primer crítico de la literatura argentina?

Si Gutiérrez no hubiera pertenecido a la generación anterior, Ricardo Rojas podría haberlo incluido entre los prosistas fragmentarios del 80 y lamentar que no hubiera producido una "obra orgánica", *falla* que al autor de la primera historia de la literatura argentina le preocupa particularmente. A escritores como Lucio V. Mansilla, Miguel Cané o Eduardo Wilde no los define —en rigor— por lo que son, sino porque *no llegaron a ser* novelistas. Para Rojas, el objetivo de la literatura parecería residir —al menos en cuanto al 80 se refiere— en la capacidad de escribir novelas, afirmación que se recorta sobre el fondo de las hipótesis de Ernesto Quesada sobre la relación entre ese género y el progreso, en el orden de las naciones civilizadas. Por dispersarse en escritos de tonos y registros varios, los

“modernos” son, para Rojas, fragmentarios e inorgánicos.

Aunque le reconozca innegables méritos y le asigne un lugar destacado en su consideración del período rosista, al estudiar la obra de Gutiérrez en los tomos sobre *Los proscriptos*, Ricardo Rojas enumera sus reservas:

> No ha creado un personaje, una fábula, una teoría; no ha escrito una página impresionante por el movimiento o el color del estilo; no ha dejado un libro en prosa que equivalga siquiera al *Facundo* [¿siquiera?], a las *Bases* o al *San Martín*, ni un poema que alcance la relativa inspiración de Mármol su contemporáneo o de Andrade su sucesor. Casi toda su labor es de glosa o de rapsodia, más bien paciente que genial […]. Como crítico se mostró minucioso y fragmentario en sus temas. El orden y el eslabón de las series espirituales se le escapaba; analizaba con honradez un libro y estudiaba a un poeta con amor, pero su campo mental se reducía a eso, sin que su mirada abarcase la visión de más vastos panoramas. (6)

Después de un proceso de escrituras, publicaciones fragmentarias o interrumpidas, reescrituras y reediciones, Gutiérrez publicará un libro dedicado a la obra de Juan Cruz Varela; pero la tirada será pequeñísima, para desazón de Miguel Cané (uno de los modernos fragmentarios de Rojas), que dirá al respecto:

> El doctor Gutiérrez ha hecho tirar solamente 100 ejemplares de su obra. Es decir, que un libro de ese género, en el que no sólo se estudia un poeta sino una época, que nos da la nota de la situación intelectual de los argentinos ahora medio siglo, escrito por uno de los pocos hombres de letras que tenemos, ¿no tiene cabida en nuestras bibliotecas? (7)

Gutiérrez es conciente de sus modalidades de publicación y de trabajo crítico, y sobre la cuestión no escatima referencias que en realidad suelen funcionar como disculpas. Hay un término usual en la escritura crítica de Gutiérrez, el de “bosquejo”, que en ocasiones adquiere rango de género, como en el “Bosquejo biográfico del general D. José de San Martín”. Recurrir a él sirve, por un lado, como forma de justificar ciertos descuidos de la investigación, que aspira siempre a

una totalidad que en la práctica se revela difícil de alcanzar. El cuasigénero, de todos modos, no le pertenece tanto al autor como a su época, porque en Europa se ha revelado particularmente útil para los movimientos románticos (abundan, en ese sentido, los bosquejos de la lengua o de la literatura como producciones que acompañan y generan la conformación de literaturas nacionales). El bosquejo, por otro lado, traduce la premura a la que esta tarea de conformación obliga, por lo que el crítico se ve obligado a practicar dolorosos recortes en la selección de los objetos de estudio, circunstancia a la que no deja de hacer permanente referencia. Pero Gutiérrez es un adelantado. Ya porque él se arrogue ese papel o porque sus contemporáneos se lo adjudiquen, lo cierto es que en muchas oportunidades dice haberse visto obligado a publicar antes de completar una investigación o incluso de desear hacerlo, lo que genera en él la necesidad de dar permanentes explicaciones. Junto con el bosquejo, podemos considerar los "apuntes", las "indagaciones" o las "ojeadas".

El *Estudio* sobre Varela es una de las misiones más personales del crítico, lo que justifica la interrupción de 1864, ante la posibilidad de que el trabajo precediera la edición de las obras completas del poeta neoclásico. Por eso, cuando Gutiérrez se decida a publicarlo de manera seriada en la *Revista del Río de la Plata* en 1871, habrá sido porque el proyecto de esas obras completas, que viene intentándose desde mucho antes de la caída de Rosas (como puede comprobarse en las cartas que intercambiaba Gutiérrez con Florencio Varela, el hermano de Juan Cruz), "se frustró".

El libro sobre Varela es la verdadera obra orgánica del crítico, porque en él, siguiendo el hilo del análisis del poeta y de su obra, Gutiérrez sistematiza todas sus ideas sobre la literatura nacional, la historia de sus comienzos y la determinación de su origen. Condensa allí la historia de los géneros y sus relaciones con los grandes movimientos de la historia de la patria: la poesía de la emancipación y el teatro de la afirmación nacional; analiza la poesía popular (y —algo interesante por lo temprano— la gauchesca) y su injerencia en la formación de una conciencia civil en el pueblo; repasa la obra de los "padres de la patria" y la misión de los jóvenes de su propia generación. El libro le permite, además, sintetizar (y explayarse sobre) los presupuestos teóricos que sustentan su actividad crítica (como la teoría de la traducción, la necesidad de archivar la memoria de la patria, la labor difusora y conservadora de documentos y escritos);

recuperar la historia de algunas instituciones educativas, culturales y sociales, como la Sociedad Filarmónica o la Sociedad de Beneficencia creadas durante el ministerio reformista de Rivadavia o los cambios de reglamento en el Colegio de Ciencias Morales; e indagar el papel de los periódicos, dedicándole una parte fundamental a la historia y la función de la prensa satírica. (8)

Compendio de crítica, historia e ideario cultural y político del autor (y, de algún modo, de su generación), el *Juan Cruz Varela* reescribe y amplía las críticas a la generación unitaria (lo hace didácticamente, aunque ya no para persuadir a sus contemporáneos sino para dejar aclarado el punto para las generaciones futuras). Porque así como Gutiérrez publica un mismo artículo en diversos medios periodísticos o en diferentes versiones, también reescribe o reformula ideas —ajustándolas— de un artículo a otro. De ese modo, varios de los conceptos de "La literatura de Mayo" (publicado en la *Revista del Río de la Plata* también en 1871) encuentran eco en el *Juan Cruz Varela*. Sin embargo, dado que este último es un texto cuya escritura ha venido haciéndose por lustros (y tal vez décadas), no se trata aquí de precisar un orden cronológico de generación de ideas, sino de leerlos uno junto al otro, porque funcionan de manera complementaria; en particular, en relación con la historia del comienzo de la literatura nacional y la postulación de un origen, y con las consideraciones acerca de la literatura gauchesca.

Un tratado sobre la patria

Hay una creencia firme en Gutiérrez: la de que son estrechos los lazos que vinculan la literatura con la patria. Por un lado, porque —como sostiene en "La literatura de Mayo"— la patria es inspiradora de poesía; por otro, porque los poetas deben ser a la vez agentes y artífices del proceso de emancipación, lo que explica "todas las inexperiencias de estilo que son de esperarse en una situación en que los actores del gran drama de la revolución [de 1810] aprenden al mismo tiempo que le representan". (9)

En la búsqueda de la originalidad propia de la literatura nacional, Gutiérrez resalta la formación arcádica de los poetas de Mayo. En aparente contradicción con su propio credo estético, el crítico que abrazó con fervor la causa romántica desde sus comienzos enfatiza la peculiaridad argentina, indicando que todo lo que crearon los poetas neoclásicos fue "espontáneo" y original: han tenido que hacer todo

solos, alejado como se encontraba el país de la influencia de las manifestaciones más modernas de la literatura (inglesa o francesa) —señalamiento en el que no puede dejar de verse una de las tantas críticas a España, que mantuvo a América aislada y en tinieblas, y cuya condena está sintetizada en el lema del Salón Literario del 37: "*Abiciamus ergo opera tenebrarum, et induamur arma lucis*".

En esa ruptura con España recupera lo americano ("nuestra poesía; flor brotada al influjo del Sol Inca") y celebra el vuelo propio ("valentía desconocida, una elegancia franca y enérgica") que adquiere la lengua cuando ya no está sujeta a las cadenas de la metrópoli. Sin embargo, hay límites en el americanismo de todos modos amplio de Gutiérrez: al tiempo que vuelve americana a la Argentina para alejarla del colonialismo, se encarga de dejar bien sentada la singularidad nacional para ponerla a salvo de las *impurezas* (raciales y culturales) de otros países del continente.

Y entre las muestras de americanismo, instala a Mariano Moreno como artífice de una prosa elocuente. En un texto que fundamentalmente se aboca a analizar el papel de la poesía en la formación de la conciencia cívica de la emancipación argentina y, por lo tanto, de la literatura nacional, es un gesto elocuente esa colocación privilegiada que le asigna al secretario de la Primera Junta de Gobierno. Considerada su figura en el terreno de la doctrina política, entra en serie con las biografías de hombres ilustres (como José de San Martín y Bernardino Rivadavia) que Gutiérrez conecta, a su vez, con la literatura.

El crítico literario escribió biografías de manera sistemática, lo que da cuenta de la relación estrecha que veía entre vida y obra (concepción claramente expuesta en los estudios sobre Esteban Echeverría, Juan Cruz Varela, Esteban de Luca y Juan Ramón Rojas, "soldado y poeta"). Pero también, como ocurre con Rivadavia (tanto en el texto especialmente dedicado al primer presidente como en las páginas que le consagra en el libro sobre Juan Cruz Varela), deja ver cuán ligados consideraba los hechos culturales con los políticos: la reforma rivadaviana y sus efectos culturales son un tema de remisión constante. La biografía de San Martín, a su vez, permite ver de qué modo Gutiérrez busca restituir con su trabajo de investigador lo que el propio biografiado "guardó sobre su conducta aun en presencia de acusaciones serias"; el biógrafo también ensaya una definición teórica sobre el exilio y el exiliado, junto con la idea asociada del ostracismo

político, temas que le son particularmente caros tanto a él como a los de su generación de desterrados antirrosistas. (10)

En el *Juan Cruz Varela* enuncia, además (de manera muy explícita), la relación entre literatura y sociedad (política), al tiempo que le atribuye a la poesía la responsabilidad de conservar la memoria patria, por "si llegara a faltarnos la historia". En la obra misma de Varela (a la que considera una verdadera militancia, porque mueve a la sociedad a superarse) rescata el cumplimiento cabal de un mandato "moderno" del arte (que es sinónimo de movimiento romántico): su relación estrecha con "la vida real y activa", en lugar de limitarse "a la expresión de sentimientos abstractos, generales y ajenos al interés común". Como el campo es virgen, Gutiérrez hace análisis crítico al mismo tiempo que escribe la historia política y ordena la cronología de la literatura nacional, siempre con una mirada fuertemente ideológica. Su trabajo sienta también las bases (para la Argentina) de lo que conocemos hoy como historia de las ideas o historia intelectual.

Volviendo a "La literatura de Mayo", en el marco de la ruptura cultural con España que lo hace volver la mirada hacia lo americano para su recuperación, liga no sólo la literatura con la patria sino también —todavía a la manera romántica— con el entorno natural: sabe que las naciones emergentes buscan en la naturaleza su anclaje original y distintivo. Por eso, si la poesía que Gutiérrez considera en esta ocasión es la neoclásica —que es poesía "culta"—, también tiene en cuenta la popular y, aunque sin manifestarlo expresamente, da una definición de gauchesca, al hacer referencia a los cielitos:

> Nuestro *cielo* no huele a tomillo ni a cantueso como las canciones pastoriles de los españoles europeos, sino a *campo*, y aspira a sacudir el yugo de las delicadezas cortesanas, aunque nazca frecuentemente en el corazón de las ciudades y proceda de padres instruidos y cultos. Las más veces es una misma mano argentina la que escribe la oda o compone el *cielito*; pero al dejar el vate la lira por la vihuela, acomoda y apropia la entonación, las ideas, el lenguaje mismo, al corto alcance de este humilde instrumento.

Gutiérrez le asigna un gran poder revolucionario (en términos generales, podemos decir: político) a esta poesía. Hay que recordar que "La literatura de Mayo" se publica en 1871, un año antes de la

aparición de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández. A lo cual podemos agregar algo más interesante aún: es precisamente en el libro sobre la culta poesía de Juan Cruz Varela donde Gutiérrez escribe unas páginas fundamentales sobre la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, a quien —pese al tratamiento del cielito como forma y de la referencia específica al "Cielito de un gaucho de la Guardia del Monte" que se le atribuye al poeta oriental— no nombra en el artículo. Gutiérrez hace en el *Varela*, antes de la consagración del género gauchesco y de que se escriba la obra que será considerada su culminación, una defensa de esta manifestación original de la poesía popular en su modalidad argentina, analizando en este caso la forma de los diálogos patrióticos. (11)

Las pretensiones de poeta popular del propio Gutiérrez no son causa suficiente para explicar esa toma de posición. Por un lado, su afán historicista lo lleva a rastrear los orígenes de una conformación de lo nacional por la literatura y los orígenes de una literatura ligada a los avatares de la constitución de una nación. Por otro lado, ha sabido leer con inteligencia y sin parcialidades cultistas (que sí parecen asomar en el caso de la crítica al *Facundo* de Sarmiento, como se verá más adelante) la función social y política de una poesía que no cuenta con las "elevadas" miras de la Arcadia, pero que cubre con soltura "los vacíos que creemos notar en la obra meritoria del señor Varela". Porque la poesía del poeta neoclásico (a diferencia de la gauchesca) "[c]ultivaba las cabezas, pero no adiestraba los brazos; instruía, no educaba; sacudía la atmósfera y la iluminaba con su electricidad; pero no caía en gotas benéficas sobre los surcos nuevos que él creía abrir para su simiente, exótica entonces, y recién importada".

Así, tratando de apreciar la obra del poeta y su función, Gutiérrez forja una síntesis que le permite sortear el hiato en la relación entre la "cultura alta" y el pueblo, o entre el letrado y el pueblo, al sostener que la poesía de Juan Cruz Varela "fue social; pero no fue popular". Por eso es de destacar la capacidad del crítico para leer sin ambages y de manera contundente la política y lo político en y de la gauchesca. (12) Como síntesis (extrañamente hiperbólica en el templado Juan María), acuña una imagen: "Hidalgo, este Franklin del sur". (13)

Muerte y resurrección del Facundo

> El libro de que damos cuenta no se puede analizar, porque se convertiría el cuadro maestro en un mal bosquejo de lápiz y

pequeño. Es preciso copiarlo todo: es preciso bien leerlo, desde su picante e ingenioso prólogo hasta los últimos renglones de su postrera página.

En un artículo sin firma publicado en Valparaíso el 27 de julio de 1845, Gutiérrez se mostró así de rotundo en la enunciación de su juicio sobre el *Facundo* que Sarmiento acababa de publicar. Pronto llegaría la desmentida privada, en carta a su amigo Juan Bautista Alberdi: "Lo que dije sobre el *Facundo*, en *El Mercurio*, no lo siento, escribí antes de leer el libro: estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina, y que todo hombre sensato verá en él una caricatura". (14)

¿Qué fue lo que propició esta falta de perspectiva sobre el libro que marcó el siglo XIX argentino y cuyos efectos siguen siendo fundamentales (y no necesariamente positivos) en las modalidades más actuales de cultura nacional? ¿Qué intereses o parcialidades movieron al crítico (que ya a esta altura ha mostrado discernimiento estético y que se destaca por su capacidad analítica) a hacer este descargo? ¿Por qué abandonó aquí la mesura que marcó su conducta desde siempre? ¿No pone esto en evidencia una falta de ética profesional en un intelectual que esgrimió la búsqueda de la verdad como una de las banderas de su método crítico? (15)

Pese a que en la crítica Gutiérrez ubica a Sarmiento dentro de las formas civilizadas como parte de la batería de elogios que dispensa al autor del libro en cuestión, en la carta a su amigo se hace manifiesto que dentro de la civilización no hay una concepción unívoca de cultura, lo que lleva —en esta ocasión— a separar de ella al escritor sanjuanino. (16) Porque el porteño Juan María Gutiérrez asocia la cultura con Buenos Aires. Ahora bien, lo más disparatado es que el destinatario de esas opiniones sea el tucumano Alberdi, quien *tuvo la suerte* que se le escapó a Sarmiento de acceder joven a la ciudad para formarse en el Colegio de Ciencias Morales. Antes de ese viaje, Alberdi también conocía, como el autor del *Facundo*, sólo "uno de los patios interiores de ese magnífico palacio donde hemos nacido por fortuna". Es tanta la polarización, es tan fuerte aquí el gesto de exclusión cultural, que se atenúan incluso sus críticas al gobierno de Rosas. Y eso que Gutiérrez pasa por ser el único que no hizo nunca ninguna "concesión" (ni siquiera menor) al rosismo. Pero el moderado de Juan María sintió como un ataque personal la crítica a su ciudad natal que

aparece en el libro de Sarmiento, quien acusa a Buenos Aires de haberse dejado ganar por la barbarie. Por eso, el crítico va a ser muy enfático al afirmar que el país (o Buenos Aires, pero hasta que no llegue su militancia en la causa de la Confederación Argentina, ambos serán lo mismo para él) "no es charca de sangre: la civilización nuestra no es el progreso de las Escuelas primarias de San Juan".

Sin embargo, veinticinco años después, el mismo crítico rescatará el valor cuasi testimonial de "El matadero", porque las generaciones siguientes no podrían creer la verdadera magnitud del terror rosista sino gracias a la pervivencia de esos "documentos", sobre todo para el tiempo en que los testigos presenciales se hayan muerto. Como afirma en la nota de presentación:

> La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios donde se mataban las reses para consumo del mercado, y a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito y ofrecerlas alguna vez, con toda su fealdad, ante aquellos que están llamados a influir en la mejora de las costumbres.

Y se vuelve claro que todo lo que ponderará en relación con el texto de Echeverría es lo que considera extremadamente exagerado en el cuadro que hace Sarmiento. Podría pensarse que, con el tiempo, Gutiérrez se corrige a sí mismo y acepta esa cruda pintura de la ciudad. Pero también puede plantearse lo opuesto: que la crítica al libro de Sarmiento borra, punto por punto, anticipadamente, lo que va a sostener con contundencia en 1871.

El *Facundo* es "como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras: el *matadero*, la mulata en la intimidad con la niña, el cigarro en boca de la señora mayor, etc., etc.". La impugnación de Gutiérrez inscribe el libro en un paradigma extraño. No por lo que el *Facundo* toma de la literatura de viajes (apropiación fácil de rastrear hoy a partir de las lecturas que han hecho Adolfo Prieto y Roberto González Echevarría), sino porque estas estampas (así congela Gutiérrez el flujo de la escritura de Sarmiento) se nos ocurren más ligadas a los cuadros de costumbres que pintan, en efecto, César Hipólito Bacle o Emeric Essex Vidal, que a los tipos en

movimiento que diseña brillantemente el escritor argentino. Frente al rastreador, el baqueano, el cantor y el gaucho malo, que constituyen lo que en general se ha valorado como más original (y por eso mismo más interesante) del texto, Gutiérrez rescata una tipología, sí, pero desviada; lo que parece confirmar algo que —sin embargo— no deja de ser una exageración por parte del crítico: que escribió sobre el *Facundo* sin leerlo. Porque, aun ante posibles imágenes como las que Gutiérrez enumera, no está ahí el núcleo productivo del libro. En este sentido, el crítico lee (claro que lee o, mejor, que no puede dejar de leer); pero en este caso lee mal —intencionadamente— y aparenta olvidar, por otro lado, que en la reseña de compromiso había destacado el repertorio sarmientino de tipos vernáculos ("Todas las calidades del hombre de la llanura que él reasume, quedan descriptas en el *baqueano*, en el *gaucho malo*, en el *comandante de campaña*") que muy contemporáneamente irán convirtiéndose en clásicos y que, para Sarmiento, eran llaves de desciframiento de una modalidad nacional. (17)

En el artículo de *El Mercurio*, la asignación de méritos al autor puede resumirse en la celebración de una experiencia y de un conocimiento probados:

> Y todo es obra suya. Ni siquiera un renglón escrito ha tenido por delante que consultar: naturaleza del suelo, pasiones locales, hábitos provinciales, influencias del clima, todo ha tenido él mismo que verlo, que indagarlo de las personas, reservándose él siempre la mira y la tendencia de las preguntas. Así escribía Voltaire la historia de Carlos XII. […] El sistema histórico ha cambiado, el genio del historiador, como el aire vital tienen que penetrar a las profundidades y levantarse a las alturas, circundar la casa del hombre del pueblo, la del hombre culto, la del rico, desde el primero hasta el último de sus pisos.

Este párrafo condensa la impostura del crítico que la carta a Alberdi desarticula. Releída la artificiosa bibliográfica bajo esa luz, aparece la parte oculta de lo que Gutiérrez aplaude públicamente. La penetración de Sarmiento en lo profundo se transforma en un descenso a los infiernos del matadero en que el escritor sanjuanino ha convertido al país; y la alabanza por la seriedad del método y la solvencia del pesquisa se pone en cuestión debido a su

provincianismo. Lo que vuelve evidente la contraposición entre dos conceptos de experiencia: porque si el autor de *Facundo* conoce Buenos Aires del mismo modo que conoce Palestina (que le sirve para proponer una analogía con La Rioja, la tierra de su biografiado), ese conocimiento intelectual le resulta una experiencia verdadera; mientras que la única experiencia que autorizaría Gutiérrez —en la dureza de su juicio— no es ya sólo la de ver o conocer un lugar de manera directa, sino la de pertenecer a él. (18)

El cierre de la nota bibliográfica no es menos sospechoso, sobre todo cuando se pone a prueba la contundencia del elogio: "Creemos que el señor Sarmiento está señalado como el escritor de la novela nuestra; a ser para los países que conoce y estudia lo que Irving y Cooper para la América del otro lado del Ecuador". La colocación de Sarmiento en una tradición prestigiosa pero ya americana es un gesto ideológicamente interesante y caracterizará al método crítico de Gutiérrez durante toda su vida. Estados Unidos, en el contexto de la generación del 37, es parte de ese continente nuevo que se independiza de las metrópolis coloniales (piénsese si no en la sustitución del modelo europeo por el norteamericano que hace Sarmiento en su viaje). Los escritores que empiezan a proponerse como ejemplos, entonces, ya no son sólo los novelistas europeos: emergen la cultura y la política norteamericanas. Claro que es el propio texto de Sarmiento el que propicia esa lectura; pero es importante que Juan María Gutiérrez lo confirme y lo resalte. (19)

Pero esa afirmación panamericanista (que no desmiente de manera explícita en la carta a Alberdi, como hizo con otros puntos de la reseña) puede leerse también como una crítica solapada. Porque si el valor que le asigna el propio Sarmiento al *Facundo* está lejos de la novela —o, dicho de manera general, de la ficción, para no plantear el problema aún complejo del género en relación con este libro—, es precisamente éste el que Juan María Gutiérrez destaca. No es que *Facundo* no deje ver procedimientos que, por supuesto, Sarmiento ha aprendido leyendo ficción norteamericana *y* europea (Fenimore Cooper, pero también Walter Scott). Se trata de los deseos y de la colocación voluntaria que le quiere dar Sarmiento al libro como cifra y develamiento del problema argentino ante los ojos del mundo. Que se sirva de mecanismos de escritura ficcional para hacer más efectivo el golpe es otra cosa. Lo importante es —de todos modos— que Sarmiento quiere que su texto se lea como no ficción. Y Gutiérrez —

concordante, sí, con lo que le dice a Alberdi por carta: que Sarmiento ha exagerado— termina considerándolo como novelista, al margen del posible valor documental, histórico de su libro. Es decir: ahí donde Sarmiento se perfila como un hombre de Estado (incluso con una propuesta programática), Gutiérrez festeja el nacimiento de un futuro novelista. Y así como Borges incluyó el *Martín Fierro* en el género por excelencia de su siglo, podemos considerar a Sarmiento un Balzac sin novelas, siguiendo ahora sí la aguda penetración de Gutiérrez respecto del autor del *Facundo*.

Crítica y ficción

Dicho a la manera de Ricardo Piglia: Juan María Gutiérrez lee el *Facundo* como ficción y la ficción de Echeverría como documento, lo que no sería necesariamente contradictorio aunque para él resultara excluyente. En los veinticinco años que median entre una y otra lectura se han producido cambios en las colocaciones públicas y sociales de los que habían sido compañeros en la lucha contra Rosas. Gutiérrez ya tiene una trayectoria como hombre de letras que parece obligarlo, además, a dar explicaciones de tipo teórico respecto de la función y los valores que le asigna a la literatura para evitar cualquier confusión, cosa que hace de manera explícita en la "Advertencia" que precede la publicación de "El matadero" en el número 4 de la *Revista del Río de la Plata*. La relación que lo unió a Echeverría, pese a algún desacuerdo, siempre fue estrecha e íntima; la que mantuvo con Sarmiento, fluctuante. Para 1871, año en que Gutiérrez edita "El matadero", Echeverría —muerto un año antes de la caída de Rosas— es ya un *mártir* de la patria; Sarmiento, presidente de la nación.

A Gutiérrez le interesa genuinamente, y avala de manera rotunda, el proyecto literario de Echeverría. Pero se siente en la necesidad de explicar ese escrito extraño que su amigo había dejado inédito. Si por un lado sigue defendiendo cierta concepción romántica de la literatura, por otro no cree en el precepto victorhuguiano de la mezcla. La incongruencia aparente requiere de algunos imprescindibles argumentos explicativos, puesto que la advertencia deja ver que están en juego dos reputaciones: la del escritor y la de su albacea.

Apología de Echeverría: es indispensable defender al escritor y su memoria, para lo que se echa mano de la excusa del borrador; para Gutiérrez, "El matadero" es un boceto del poema *Avellaneda*. En ese

hipotético contexto, Echeverría nunca habría pensado que el texto podía llegar a ser publicado. En este sentido, nos parece que se puede vincular "la precipitación con que [esas páginas] están redactadas" a las hojas de *sketchbook* del artista británico J. M. W. Turner cuando pintaba, al calor de la hora, el incendio del Parlamento inglés para las dos versiones de *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1834-1835).

Salvar a Echeverría —explicando sus desprolijidades por las condiciones adversas de su escritura, la crudeza del cuadro por el borrador o el realismo— se vuelve necesario cuando, pese a no avalar algunas de sus elecciones estético-discursivas, Gutiérrez debe cumplir con otra de las misiones que él mismo se ha impuesto: la de contribuir a la memoria de la patria conservando todos los testimonios que impidan que, muertos los contemporáneos del gobierno de Rosas, los argentinos estén "expuestos a que se crea que no hemos sido víctimas de un bárbaro exquisitamente cruel, sino de una pesadilla durante el sopor de una siesta de verano". Gutiérrez sintetiza: este inédito "es una página histórica, un cuadro de costumbres y una protesta que nos honra".

Apología de Echeverría o descargo del crítico: la nota a "El matadero" es del género de la justificación (la excrecencia, tal vez, de la literatura) de quien se ve obligado a aclarar una moral. Porque

> [e]ste precioso boceto aparecería descolorido, si llevado de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces proferidas por los actores en esta tragedia. Estas expresiones no son de aquellas cuyo ejemplo pudiera tentar a la imitación, por el contrario, hermanadas por el arte del autor, con el carácter de quienes las emplean, quedan más que nunca desterradas del comercio culto y honesto y anatematizadas para siempre.

"Hi de p… en el toro." "Muéstreme los c… si le parece, co…o." "Para el tuerto los h…" Así se contiene la transcripción que nos ha llegado de ese texto probablemente escrito entre 1839 y 1840. (¿Qué pasó, sin embargo, con "Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía", exclamación que se deja leer completa?). (20)

La imposibilidad de acceder al manuscrito vuelve complicada la resolución de un problema fundamental: ¿quién es el responsable de

los puntos suspensivos de “El matadero”? ¿El propio Echeverría? ¿O el pacato de Juan María (hipótesis más tentadora incluso si —como el propio Gutiérrez alega— “El matadero” fuera un boceto que nunca se pensó como publicable, porque revelaría en su autor —paradójicamente— un gesto de censura asociado con lo público, precisamente en un borrador, instancia más que íntima de la escritura)?

Pero fuera de lo empírico (que resolvería el punto pero no la cuestión, o la resolvería sólo en el aspecto concreto, porque como problema teórico el interrogante seguiría siendo interesante y postulable), la obturación parece estar en perfecta sintonía no meramente con la personalidad de Gutiérrez, sino fundamentalmente con su postura y con su método críticos.

Al analizar la forma “cielito” en “La literatura de Mayo”, Gutiérrez primero festeja la nula injerencia de lo africano que se observa en manifestaciones peruanas o neogranadinas, ya que —para alivio del argentino europeizado— el cielito “no participa […] del delirio sensual ni de la ausencia del pudor que son inherentes a los cantares y danzas de las razas ecuatoriales sujetas a la esclavitud que embrutece a la naturaleza humana”. (21) Con todo, después de ponderar el decoro que deriva de esa *incontaminación* racial, reconoce que los cielitos son composiciones que

> no siempre tienen el puro e inocente color de su nombre: tiran con frecuencia al verde, y en este momento recorre nuestra vista algunas que a pesar del ingenio y del chiste en que abundan, no nos atreveríamos a transcribir una sola de sus picantes cuartetas. No son por eso licenciosas ni mucho menos cínicas; pero llaman demasiado por su nombre a las cosas triviales, y huyendo del artificio de la metáfora, dan a la expresión un acento harto *gráfico*.

Aun cuando Echeverría hubiera tenido la intención de corregir ese “apunte” y publicarlo, la premura temeraria con la que debió ser escrito (según el análisis del trazo de la letra que ha hecho el propio albacea) vuelve poco plausible la sutileza de callar los improperios con puntos suspensivos, pausa inconciliable con la escritura febril de un borrador como éste. (22) Sea como fuere: hay compatibilidad entre esas pudorosas elisiones y el temperamento templado, equilibrado,

medido y contemporizador del crítico que, según su amigo Alberdi, en ocasiones "hacía la desesperación de Echeverría". (23) José Enrique Rodó, quien ha escrito uno de los estudios más interesantes sobre Gutiérrez, ha dado con una imagen política para describir su carácter:

> Hubo también en la revolución de la literatura la Gironda y la Montaña; y acaso no podríamos escoger un medio más exacto de figurarnos la peculiar significación de nuestro crítico, que imaginarlo como un girondino de esa revolución: como un representante de la idea de fraternidad en la república literaria, extraño siempre a las iracundias montañesas con que el formidable luchador del *Facundo*, en las polémicas del otro lado de los Andes, arremetía contra los dogmas de la tradición intelectual personificada en Andrés Bello. (24)

Todos los testimonios de sus contemporáneos coinciden en esos rasgos para describirlo. Pero, sin ánimo de desmentir lo difícilmente rebatible, es posible recuperar un Gutiérrez que también sabe ser enérgico cuando la circunstancia lo exige. Porque, amigo de Platón pero más amigo de la verdad, el crítico literario se ve en la obligación moral de señalar una desmesura de Echeverría. La ocasión se la da el tratamiento de la obra de Juan Cruz Varela, y en particular el estudio atento, detallado e inteligente que Gutiérrez realiza de la tarea del poeta neoclásico como traductor. (25)

Es allí donde el crítico corrige a su amigo con firme cortesía pero, sobre todo, refutándolo. Está refiriéndose a la elección que el culto Varela ha hecho del octosílabo como metro para traducir pasajes de las odas de Horacio, que Gutiérrez no considera del todo acertada:

> Pero si no comprendemos el motivo de su predilección por ese metro, lo cierto es que lo ennobleció aplicándole a la interpretación de los nobles y filosóficos conceptos del primer lírico latino. Ante este hecho no puede jactarse nuestro Echeverría, como lo hace en la Advertencia de sus *Rimas* (1837), de haber rescatado al octosílabo del descrédito a que le habían reducido los copleros, volviéndole el lustre que tenía en los mejores tiempos de la poesía castellana, pues esta justicia estábale ya hecha desde años atrás por un compatriota suyo de la manera más elocuente y práctica. Hemos traído a cuenta esta

circunstancia para evidenciar cómo es fácil incurrir en errores involuntarios de este género cuando se desconoce la historia literaria, pues a haber tenido noticia Echeverría de los trabajos de Varela no se hubiera creído el primero en manejar con acierto en el Río de la Plata el metro vulgar a que nos referimos. Don Juan Cruz antes que el autor de las *Rimas* había logrado que el lector de sus odas horacianas no echase de ver que estaban escritas en octosílabos, como aspiraba Echeverría a conseguirlo con su *Cautiva*. (26)

Ensayos argentinos

Esta declaración debe ser leída en un contexto tan positivamente valorativo de la obra de Echeverría que, por lo mismo, hace pasar inadvertidas las contadas borrascas de la relación. Por si hiciera falta, de todas maneras, las *Noticias biográficas sobre Esteban Echeverría* son prueba suficiente de la admiración y la alta consideración por la obra del escritor; pero también de la responsabilidad de Gutiérrez como crítico, que considera su actividad intelectual como una misión patriótica y siente como un deber analizar una obra y una época fundamentales en la formación de la literatura nacional, a pesar del dolor personal que —confiesa— la indagación de la vida y la obra del amigo muerto le produce, lo que explica las versiones anteriores de este trabajo que finalmente incluye en el tomo V de las *Obras completas* del poeta.

Al abordar el estudio de la literatura argentina (en un gesto voluntario por conformarla como nacional), Gutiérrez piensa en términos de proyectos literarios que se entraman de manera irrevocable con la sociedad y la política de la que emergen y se muestra capaz, también, de hacer un buen seguimiento (contemporáneo o retroactivo) de los proyectos literarios de los escritores, lo que lo lleva a señalar la unidad, que percibe —persigue— claramente, como uno de los valores de la obra de Echeverría.

Su trabajo de compilador de las obras completas no consiste, entonces, en una mera agregación. No se trata de sumar todo lo que se posee, sino de ubicarlo en el contexto general de un proyecto. Por eso, Gutiérrez editor le busca una forma a esa “vasta idea que había concebido su genio”, dispersa en las obras éditas y en la inmensa cantidad de borradores y fragmentos cuyas colocación y función el crítico decide. Y si, no sin razón, Ricardo Rojas es categórico al

referirse al desorden de la compilación, que “carece de todo plan lógico o cronológico”, hay en el trabajo del crítico y editor una notoria visión de conjunto que Gutiérrez mismo organiza.

Es esa visión de conjunto la que le permite realizar, incluso, los recortes. En ese sentido, puede decirse que la autonomía del poema *La Cautiva* respecto del libro *Rimas*, en el que se incluía, es atribuible a Gutiérrez (como otra obra suya) y no sólo al movimiento de los textos en el proceso de configuración de un clásico que el tiempo, la sociedad y las instituciones van determinando. Porque es en la organización de las obras completas donde Gutiérrez decide que *La Cautiva* aparezca —disgregada— en el tomo I, mientras que sólo en el tomo III —casi como una coda— incluirá las *Rimas–Parte lírica*.

La edición de la obra completa de Echeverría es el punto más visible de la sistematización y la concreción —desfasada— del programa del 37 y en ese acto se condensan muchos logros de Gutiérrez, por lo que no debe ser considerado un demérito, tal como se aflige Alberdi al conmemorar la figura del intelectual, en la interesantísima semblanza que empieza a escribir apenas se entera de la muerte de su amigo: “Teniendo el poder de producir, se limitó muchas veces a compilar, al revés de otros que en vez de limitarse a compilar lo que eran incapaces de producir, se hicieron autores de obras que otros escriben”. (27) El elogio, a su vez, es por demás revelador: “Si no hizo libros, al menos hizo autores”. Porque resume el influjo de Juan María Gutiérrez sobre su generación (y el propio Alberdi se incluye a sí mismo como “*una* de sus obras”), la frase puede leerse en sus connotaciones simbólicas para volver a apreciar la innegable importancia del organizador del *corpus* de la literatura nacional previa a la organización del Estado nacional. (28)

Quizás el epítome de las frustraciones acumuladas en una carrera cargada de contratiempos sea el fracasado proyecto de publicar las obras de Juan Cruz Varela, empresa por la que Gutiérrez bregó no sólo desde 1852, como él mismo declara en la advertencia al *Estudio* que le dedica al escritor arcádico, sino —como puede rastrearse en su epistolario personal— desde 1837, cuando el poeta aún vivía. En la parte XXXI del libro, Gutiérrez recuerda la promesa que Florencio Varela no pudo cumplir de editar las obras de su hermano. Y se apena, porque

> [c]uando han podido darse a luz las poesías de Echeverría en

> diferentes ediciones, las de Rivera Indarte, las de Florencio Balcarce, las de Mármol y las de algunos otros autores todavía en vida, ¿qué destino persigue a las del señor don Juan Cruz, que, como puede notarse en el presente estudio, no sólo valen mucho como frutos literarios, sino como páginas de nuestra historia y de nuestro progreso social?

Gutiérrez concluye con un nuevo llamamiento a "los guardianes de tan precioso depósito para que lo dieran a la luz cuanto antes". (29)

En esos emprendimientos intelectuales, Gutiérrez tiene un compañero de ruta: el editor Carlos Casavalle, que no siempre consigue el necesario apoyo de la sociedad (léase fondos) para llevar adelante una empresa "inspirada" (el término es del propio Juan María) por el crítico, que es la de publicar las obras completas de los principales escritores argentinos.

El proyecto tiene un valor simbólico de peso. En carta fechada el 5 de febrero de 1874, Gutiérrez celebra la decisión del editor de conservar "en un depósito especial, algunos escritos autógrafos" de los escritores argentinos o americanos que la Imprenta de Mayo de Casavalle haya publicado. El crítico apuesta a la patriótica generosidad de los involucrados, "porque ni las familias de los escritores muertos ni los contemporáneos pueden ser avaros de manuscritos que se salvan para siempre multiplicándose en la Prensa".

Evidenciando una conducta consecuente con sus propuestas, junto con la misiva Juan María Gutiérrez le envía de regalo la carta autógrafa fechada el 1º de enero de 1835 en la que Florencio Varela se explaya sobre *Los Consuelos* de Echeverría. Gutiérrez es coleccionista y bibliófilo, pero no fetichista. Concibe una idea de archivo y de colección que no se reduce a la posesión personal del objeto por sí mismo, proponiéndose como fin la difusión y la conservación de lo nacional. Piensa en la organización de una memoria colectiva y subraya sin pudores el valor de su propio gesto de "donación". (30)

Es útil traer aquí el planteo de Susan Stewart en *On longing*:

> Sin embargo, es el museo y no la biblioteca el que debe servir como la metáfora central de la colección; es el museo en su representatividad el que se afana por alcanzar la autenticidad y la clausura de todo espacio y temporalidad en el interior de su propio contexto. (31)

La centralidad de la metáfora del museo parece haber sido intuida por Gutiérrez, quien haciendo gala de un gran optimismo, y entre el augurio y la imposición, le dice a Casavalle:

> tendrá usted [en la Imprenta] un local especial que sea como la galería o museo de ella, en el cual depositará usted en muebles elegantes y *ad hoc* los manuscritos de que hablamos, los retratos de las personas que los firman, un ejemplar magníficamente encuadernado de todas las publicaciones de su Imprenta, las biografías y los juicios críticos que sobre los Autores mencionados, sus producciones, y ediciones de la Imprenta de Mayo se den a luz tanto en Buenos Aires como en el exterior.

A lo que debería agregar un ejemplar de cada uno de los libros que hubieran sido editados en la ciudad de Buenos Aires desde los comienzos de la imprenta en el virreinato. A Gutiérrez lo guía una certeza: "Esté usted seguro de que llegará día (y será durante los que la Providencia racionalmente juzgando le reserva) en que su galería compuesta y formada bajo esta base será visitada con curiosidad por nacionales y extranjeros".

La idea que Casavalle le había comunicado le es ahora devuelta, pero aumentada y corregida. Y como quien coloca la piedra fundamental, el intelectual escribe para la posteridad y se refiere como a un hecho histórico a la formación de esa colección nacional "cuya base he ayudado a fundar donando a usted *los autógrafos de Echeverría* y Varela, los cuales pueden guardarse juntos bajo esta carta, a la cual, con esa mira escribo en papel que no se emplea generalmente en la correspondencia epistolar".

El destacado me pertenece. La pregunta parece inevitable: ¿estaría el manuscrito original de "El matadero" entre tan precioso legado?

La literatura autobiográfica argentina

El valor de la donación de cartas privadas queda convalidado cuando se leen, en efecto, las que intercambiaron Florencio Varela y Juan María Gutiérrez, porque en ellas se condensan sin medias tintas las posiciones polarizadas de la polémica entre clásicos y románticos. Y si —como sostiene Rodó—, para cuando Gutiérrez llegó a Chile en la década de 1840 ya se habían acallado las impetuosas controversias

que tuvieron a Sarmiento y a Vicente Fidel López en un mismo bando contra la prensa local, y además al crítico "ni la naturaleza de su espíritu ni la índole de sus ideas le movían a participar apasionadamente en aquellas guerras de pluma", el fervor del que de todos modos no estuvo ajeno durante las discusiones del año 30 se conserva en ese archivo epistolar.

Gutiérrez sintetiza él mismo las dos líneas historiográficas del siglo XIX, representadas por el memorialista Vicente Fidel López y el documentalista Bartolomé Mitre. (32) Busca documentos, los estudia y los archiva (en relación con la historia del teatro nacional, la imposibilidad de acceso directo al objeto de estudio lo lleva a realizar un trabajo de reconstrucción a través de las críticas periodísticas que comentaban las funciones). Al mismo tiempo, suple con la memoria personal aquello sobre lo que no se conserva registro, recurso invalorable en casos como el del análisis de la prensa satírica y el papel fundamental que cumplió el periódico *El Granizo*, cuya redacción se le atribuye a Juan Cruz Varela, porque no pudiendo trabajar sobre el material, el crítico aclara que "[h]ablamos por recuerdos, sin tener a la vista ni uno siquiera de los once números de *El Granizo*; pero creemos que no adulteramos la verdad en el juicio que manifestamos sobre aquellas producciones improvisadas".

Lo personal como legado. La memoria individual asociada a la historia de la nación pronto se convertirá, con el 80, en un tópico (casi un género). Pero con Gutiérrez el movimiento es, si se quiere, todavía menos egocéntrico de lo que será en la generación de *Juvenilia*, y está más cerca —aunque de un modo más organizado o programático— de memorialistas precursores como José A. Wilde o Vicente Gil Quesada.

La impronta personal, sin embargo, no convierte su trabajo crítico en un ejercicio impresionista. Gutiérrez es riguroso en el análisis de los procedimientos, de los recursos, de la enunciación, del estilo. No faltan metáforas para describir los textos literarios o incluso la literatura misma por medio de sugerentes comparaciones con la naturaleza (como el "hilo de agua que surge de la pequeña fuente", para referirse al origen de la literatura). Pero si el tono y el tenor de las analogías es propiciado por su siglo, Gutiérrez no pierde precisión cuando apela a esas imágenes, como puede leerse en el siguiente pasaje del libro sobre Varela:

La versificación de esta tragedia [*Argia*] es artística y laboriosa.

> No es como la de *Dido* una agua que corre por pendientes esmaltadas de flores, sino un torrente de odio y de sangre que se estrella bramando contra caracteres de granito. El período es corto, la frase retenida, el movimiento frecuente y áspero, y el verso suena al oído como hierro que se quebranta o como cedro que estalla devorado por las llamas.

En el tratamiento de obras de largo aliento, como *Dido* y *Argia*, por su parte, la cita extensa es frecuente y el crítico se excusa aclarando que no sólo sería difícil transmitir la belleza sin mostrarla directamente (y esto se vincula al placer estético que produce una obra), sino también que la dificultad de hallar ejemplares de *Dido* hacia los sesenta lleva a considerarla ya "como una obra inédita". Se puede ver una intención didáctica en la recuperación y la difusión de la literatura nacional y de su historia que Juan María Gutiérrez piensa como legado entre generaciones, proceso social caro a un integrante de la generación del 37. La crítica se convierte en un medio privilegiado para la divulgación.

En otra ocasión, el motivo de dar a conocer extensamente fragmentos de una composición es el de reparar la memoria por los efectos de la política en la producción intelectual; y en la referencia más explícita a Rosas que hace en el texto sobre Varela, fundamenta su decisión de transcribir la elegía que el poeta escribiera por la muerte de su amigo Matías Patrón, porque "¿quiénes son los que tienen oportunidad en Buenos Aires para leer el número 76 del periódico citado [*El Tiempo*], reo por su color político ante el tribunal de la inquisición *rosina* por el espacio de un cuarto de siglo?".

La glosa del asunto es otro de los instrumentos recurrentes en la crítica de Gutiérrez y para autorizarla se sirve de esos mismos argumentos. Pero interesa, sobre todo, rescatar un *plus* en el recurso, porque la acción de glosar esconde —o tal vez precisamente exhibe—, de algún modo, una forma del discurso indirecto libre que permite recuperar el tono, el registro del poeta trágico estudiado. Como cuando Gutiérrez cuenta que

> Ana regresa informando a su hermana [Dido] que nadie se acerca al palacio y que corría la voz [de] que Eneas lo había abandonado desde que el primer rayo precursor del día había comenzado a vestir de oro los horizontes, y que dejaba

recomendado a Barcenia (dama de palacio) que averiguase por qué razón había salido el huésped tan a deshoras y los capitanes Nesteo y Sergesto.
A estas nuevas se siente el corazón de la infeliz Dido como atravesado por un puñal. ¿Adónde habrá ido Eneas tan de mañana? ¿A qué partir en silencio? ¿A qué nuevo objeto mueve sus pasos?

Tal vez toda glosa (incluso la que deriva de la impericia) sea una forma del discurso indirecto libre, pero invertida. O sea, no porque sin dársele la voz al personaje la narración se exprese con las palabras de éste sino porque, sin decidirse a citar un fragmento, el estudio crítico no se resuelve, sin embargo, a abandonar el léxico, el tono o el registro del personaje. No es un gesto desde la narración hacia el personaje (como en el caso de los discursos indirectos libres propiamente dichos), sino desde el personaje hacia la narración crítica.

Pero entre tantos deberes, en ocasiones Juan María Gutiérrez se hace lugar para algunas formas más libres del goce. Como le sucederá a Sylvia Molloy al comienzo de *At face value* (1991) con "El evangelio según Marcos" de Borges, Gutiérrez se abandona al placer de la repetición, de volver a contar el texto que (lo) fascina. (33) Ese deseo invade al crítico del siglo XIX ante la obra de Horacio o de La Fontaine, pero fundamentalmente ante la de Virgilio. Porque aun cuando ya dé por terminado el análisis de la traducción (trunca) hecha por Varela, no podrá frenar el impulso de seguir contando, por el puro placer de volver a narrar (y a escuchar) el asunto. "Y es lástima [no poseer más que una parte de la traducción del canto], porque este canto segundo, tanto o más que el anterior, arrebata la atención y mantiene [pendiente al lector] con la variedad y animación del relato", se queja Gutiérrez para lanzarse entonces a contar el episodio del caballo de Troya no sin haberse privado, antes, de extender su análisis crítico al propio texto original de Virgilio.

Hay una fuerte pulsión narrativa en este crítico e historiador de la literatura que se consagró públicamente en el exilio al ganar el certamen poético de 1841 de Montevideo. Y si su obra lírica permanece en un ciertamente justo olvido, su producción crítica (donde tal vez haya procedimientos de ficción más interesantes que en sus "ensayos novelísticos") merece ser revisitada.

No pocas veces Gutiérrez hizo declaraciones explícitas para autorizar (con tono mesurado, con cierta modestia) una tarea que, como “biógrafo” o como “crítico”, sabía de envergadura:

> nos hemos creído capaces de contribuir en nuestras excursiones por el campo de lo pasado, con un corto contingente al caudal todavía escaso de la crónica literaria de América, con cuyo auxilio ha de formarse la anhelada historia del origen y desarrollo de la inteligencia de los sudamericanos, manifestada con las formas que representan lo bello por excelencia.

Ligado su nombre al de los escritores cuya obra estudió y difundió, congelado en la imagen de la moderación por su propia conducta, debe saberse que no sólo de crónicas serias vivía este hombre que también pudo hacerle al autor de “El matadero” un pedido bastante directo:

> Mi querida M. Mendeville me habla de Ud. de una manera muy lisonjera. Me alegro que haya Ud. conservado una amistad que proporciona tantos placeres. Escríbame la crónica escandalosa, político-mujeril-fornicaria; deme noticia de las amigas de las sobrinas de Mariquita Nin, de las Antuñas y de *Bernita* Andrade, hija de don Pepe. Hábleme de Varela, de V. Fidel López, de Pico, de Figueroa, de Mitre y recuérdeme a la amistad de todos. (34)

Para esa misma fecha Rodó describe al crítico en su exilio de Valparaíso, abocado a la *serena obra* de “fundar la bibliografía y la biblioteca americanas” a las que, como se ha visto, contribuyó con sus papeles personales. Esta carta, colmando al extremo el deseo de Gutiérrez como coleccionista, también —por suerte— ha sido conservada.

Bibliografía

Algunas obras de Juan María Gutiérrez

Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 7 vols., 1979-1990.

Los poetas de la Revolución, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941.

Críticas y narraciones, Biblioteca Grandes escritores argentinos dirigida por Alberto Palcos, Buenos Aires, Jackson, s/f.

Escritos históricos y literarios, Biblioteca Grandes escritores argentinos dirigida por Alberto Palcos, Buenos Aires, Jackson, s/f.

Estudios histórico-literarios, selección, prólogo y notas de Ernesto Morales, Buenos Aires, Estrada, 1949.

La literatura de Mayo y otras páginas críticas, selección y prólogo de Beatriz Sarlo y notas de Hebe Monges, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

Epistolario de Don Juan María Gutiérrez (compilación, prólogo y notas de Ernesto Morales), Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942.

Bibliografía crítica

Juan Bautista Alberdi, “Juan María Gutiérrez”, en *La Biblioteca*, II, 3, Buenos Aires, enero-marzo de 1987.

Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, II, Buenos Aires, Peuser, 1958.

Marcela Croce, “Fundación y resonancias de la crítica sociológica argentina: Juan María Gutiérrez”, en Nicolás Rosa (editor), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

Ernesto Morales, *Don Juan María Gutiérrez. El hombre de Mayo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1937.

María Schweistein de Reidel, *Juan María Gutiérrez*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad

Nacional de La Plata, 1940.
José Enrique Rodó, “Juan María Gutiérrez y su época”, en *El Mirador de Próspero*, Barcelona, Cervantes, 1928.
Beatriz Sarlo Sabajanes, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.
Amaro Villanueva, “Don Juan María, poeta”, *Crítica y pico. El sentido esencial del* Martín Fierro, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
Benjamín Vicuña Mackenna, *Juan María Gutiérrez. Ensayo sobre su vida i sus escritos, conforme a documentos enteramente inéditos*, Santiago *Lima* Valparaíso, Rafael Jover, 1878.
Félix Weinberg, *El salón literario*, Buenos Aires, Hachette, 1958.
Félix Weinberg, *La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1844*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1961.
Gregorio Weinberg, “Nacimiento de la crítica. Juan María Gutiérrez”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 1, *Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.
Ricardo Rojas, “Juan María Gutiérrez”, *Historia de la literatura argentina. Los proscriptos*, II, Buenos Aires, Kraft, 1960.
Antonio Zinny, *Juan María Gutiérrez. Su vida y sus escritos*, Buenos Aires, Imprenta y librerías de Mayo, 1878.

1- En períodos de construcción (como lo fueron, indudablemente, el de la formación de la nación durante la primera mitad del siglo XIX y el de la organización del Estado hacia 1880), la crítica —al tiempo que analiza— señala las necesidades estéticas como una misión patriótica.

2- La crítica apunta datos para la historia: Thompson se da cuenta de la trascendencia del libro de Echeverría en una historia literaria que todavía, sin embargo, no ha sido organizada. De todos modos, pese a la importancia fundamental que en la historia de la literatura argentina tuvo el primer libro de Echeverría (y primer libro de versos de la literatura nacional) al representar un verdadero giro copernicano a la vez que inaugural, hay un dato insoslayable: hoy (y desde hace mucho tiempo) nadie lee *Los consuelos*. Lejos está de haberse convertido en clásico, ahogado por *La Cautiva* que, a su vez, eclipsó al libro en el que se insertaba (*Rimas*), y por el *inédito* más leído de la literatura argentina: “El matadero”. El papel inaugural que el movimiento romántico se asigna en la historia de la cultura argentina remite más bien al gesto voluntario de postular un origen antes que a un comienzo histórico concreto. La demarcación de un origen suspende la temporalidad por necesidad programática y procede a otorgarle a la historia características de lo metahistórico. Ver Adriana Amante, “Correspondencias”, nota 7,

en este volumen.

3- La edición de las *Obras completas* de Echeverría se llevó a cabo entre los años 1870 y 1874. La *Revista del Río de la Plata* se publicó desde 1871 hasta 1878 y Gutié rrez compartió la dirección con dos compañeros de lucha antirrosista: el argentino Vicente Fidel López y el uruguayo Andrés Lamas.

4- Aunque se feche en 1834 el origen de la crítica literaria nacional (porque centra su interés no sólo en las producciones propias sino también en la conformación de una identidad original y diferenciada), probablemente sea más atinado datar la emergencia de esa práctica en el año que identifica a la generación que llevó adelante esa tarea, a partir de la convocatoria al Salón literario inaugurado en 1837.

5- Se trata de los artículos que Gutiérrez incluye en el tomo V de las *Obras Completas* de Esteban Echeverría, "tomados directamente de los primeros borradores del autor" (*Obras completas de D. Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Imprenta y librería de Mayo, 1870-1874, V). En 1871, lejos ya de los fervores generacionales juveniles y más aplomado (aunque él nunca se caracterizó por ser un exaltado, más allá de haber defendido con firmeza los principios modernos del romanticismo), Gutiérrez puede reconsiderar el movimiento y decir que el periódico *El Iniciador* "representaba en las dos márgenes del Plata las intenciones sociales y literarias de los jóvenes conocidos entonces con el nombre de románticos. Distinguíales un sentimiento orgulloso de suficiencia, un gran desdén por los 'viejos' y es forzoso decirlo, una cultura literaria incompleta" (*Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan Cruz Varela*, en Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941). María Schweistein de Reidel vincula la producción crítica de Gutiérrez a su nombramiento como rector de la Universidad de Buenos Aires en 1861, que le había dado la tranquilidad y la estabilidad requeridas para el trabajo de organización y análisis de materiales (*Juan María Gutiérrez*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1940).

6- Ricardo Rojas, "Juan María Gutiérrez", en *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*: *Los proscriptos II*, Buenos Aires, Kraft, 1960. Allí se lee, también, que para Rojas, *El capitán de patricios* y *El hombre hormiga* no pasan de "*ensayos* novelescos" (el destacado es mío).

7- Citado por Ernesto Morales (selección, prólogo y notas) en Juan María Gutiérrez, *Estudios histórico-literarios*, Buenos Aires, Estrada, 1949. Vale la pena mencionar, a modo de ejemplo, algunos de los textos de Gutiérrez que fueron publicados varias veces: *Breves apuntamientos biográficos y críticos sobre Don Esteban Echeverría*, de 1864, vuelve a publicarse en 1868 como *Noticias biográficas sobre Esteban Echeverría*. En 1874, con el título de *Noticias biográficas de Esteban Echeverría*, reaparece en la *Revista del Río de la Plata*, y con el agregado del "don" al nombre del poeta, en las *Obras Completas*. El artículo sobre *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos Gonçalves de Magalhães, se publicará en 1856, 1857 y 1872. En 1871 (pero con una primera publicación —interrumpida— en 1864) aparece el *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, que saldrá

también por entregas en la *Revista del Río de la Plata*, en varios números de 1871, 1872 y 1876. Compuesto por treinta y dos partes, el libro contiene la tan difundida "Ojeada histórica sobre el teatro de Buenos Aires desde su origen hasta la aparición de las tragedias Dido y Argia", y fue reeditado en 1918 con un estudio de Miguel Cané, bajo el título de *Juan Cruz Varela. Su vida. Sus obras. Su época*. En nuestro caso, trabajamos con la edición titulada *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan de la Cruz Varela* que se incluye en Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*.

8- Este libro podría servir de *cicerone* para comprender algunas de las claves políticas de la estética y de la crítica argentinas y de la relación entre sociedad y cultura en casi todo el siglo XIX. Si bien se aboca a un objeto de estudio ligado a la situación de Mayo y cuyo análisis permite entrever —también— la condición colonial previa, relee incluso el ideario romántico y da muestras de los modos en que la crítica y la historia de la literatura están sistematizando su legado, lo que desembocará —no más de una década más tarde de la publicación de este libro— en variados debates sobre la herencia cultural, fundamental para la organización del Estado.

9- Juan María Gutiérrez, "La literatura de Mayo", *Los poetas de la revolución*. La articulación entre aprendizaje y *póiesis* se escribe como una certeza recurrente: los poetas de la revolución no son "en el drama revolucionario meras voces del coro como en una tragedia griega, extraños a la acción y al movimiento de las pasiones de la escena, sino actores en ella: no eran intérpretes sino colaboradores del destino que la sociedad misma se preparaba para lo futuro".

10- El "Bosquejo biográfico del General D. José de San Martín" (1863, en *Estudios histórico-literarios*) concluye con una comparación entre su figura y la de Bolívar. Si bien acabará apuntando que "[a]mbos, al fin, son víctimas del ostracismo", Gutiérrez polariza tanto sus características (se ve a un Bolívar ambicioso, personalista, ególatra, "exasperado", desmedido y hasta delirante, frente a un San Martín mesurado, justo y humilde), que el cotejo se convierte casi en un juicio moral a favor del argentino y manifiestamente en contra del libertador neogranadino. Ver la "Introducción" a *Facundo*, donde Sarmiento esboza una teoría de la biografía (*Facundo o civilización y barbarie*, prólogo de Noé Jitrik y notas de Nora Dottori y Susana Zanetti, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hyspamérica, 1986).

11- Recordemos que el propio Hernández se disculpará por *El gaucho Martín Fierro* frente a la clase letrada. Ver en este volumen, Raúl Dorra, "El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*".

12- Gutiérrez no se refiere a la poesía "gauchesca" con ese término, sino aludiendo a ella como "producciones verdaderamente indígenas" o simplemente como "poesía popular". En marzo de 1847, el crítico le había agradecido por carta a Hilario Ascasubi el envío de una composición: "Yo presumo que el lenguaje que usted maneja con tanta propiedad es simpático para nuestros paisanos —aficionados como son a la poesía—; hace usted por lo tanto una obra meritoria induciéndoles al bien con la buena doctrina y con el raciocinio sano que sabe emplear". Ernesto Morales

(compilación, prólogo y notas), *Epistolario de Don Juan María Gutiérrez*, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942.

13- Este enunciado tiene una resonancia francamente sarmientina. Como también la tiene la recuperación de Hidalgo en la formación de la literatura nacional. Ver Domingo F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos* (1849-1851) (Javier Fernández, coordinador), Buenos Aires, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1993. El género "gauchipolítico" es considerado "literatura semibárbara de la pampa" (lo que, en Sarmiento, no deja de ser un pleonasmo) y, en el contexto del recurso a lo exótico tan frecuente en *Viajes*, tiene un tratamiento que en el *Facundo* no le había resultado posible, ya que en ese caso no osó ir más allá de la figura del poeta Echeverría y de su fama de "cantor popular". Pese a que, para 1871, el de Sarmiento se computa como un fuerte antecedente, debe recordarse que ya en la *América Poética*, de 1846, Gutiérrez había incluido la poesía de Bartolomé Hidalgo.

14- Ver la reseña y un fragmento de la carta en la edición crítica de Alberto Palcos del texto de Sarmiento (Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962). La transcripción completa de la carta, en el *Epistolario* compilado por Morales.

15- No es la primera vez que Gutiérrez opina algo que prefiere callar. Pero, en otros casos, no queda sino en el ámbito de lo privado. Cuando se recorre el epistolario de Gutiérrez se ve que, aun en circunstancias complicadas, sabe ser discreto en relación con los cruces y diferencias que hubo siempre entre Florencio Varela y Alberdi, ambos amigos suyos. O, incluso, ha sido cauteloso cuando él mismo tuvo alguna desavenencia con Echeverría. Con todo, si hay algo que caracteriza la relación intelectual de todos estos hombres es la franqueza y el respeto, que los lleva en general a no ahorrarse críticas edificantes.

16- Le asigna valor a su singularidad americana, que se manifiesta en "todo el libertinaje de la frase y de la expresión" pero combinado con "el pensamiento moderno y culto del europeo", y celebra que el libro esté "escrito como hablamos en América". El debate público sobre la lengua hermana a Sarmiento con Gutiérrez por encima de toda diferencia. En ese sentido puede decirse que esta opinión de Gutiérrez es sincera, en el contexto turbio de una crítica falsa.

17- El valor de las tipologías sarmientinas ha sido señalado por voces tan disímiles como las de Charles de Mazade (el autor de la reseña del *Facundo* para la *Revue de deux Mondes*, por la que tan insistentemente se movió Sarmiento) y Pedro II (el emperador del Brasil).

18- Cuando Alberdi escriba (según León Pomer, entre 1862 y 1880) los apuntes que se conocen como *Facundo y su biógrafo* para demoler a Sarmiento, varios de los conceptos vertidos por Gutiérrez en la carta que le enviara en 1845 van a reaparecer bajo la forma de enunciaciones tales como "El libro *Facundo* es un matadero" o "El libro es pernicioso, como calumnia y sátira contra la República Argentina y su sociedad" (Alberdi se explaya, en algunos casos, en la exposición de esas ideas). Juan Bautista Alberdi, *Proceso a Sarmiento*, Buenos Aires, Caldén, 1967. Esto puede

vincularse a la circulación de ideas y el concepto de plagio en y para el proyecto colectivo de la generación del 37, cuyo análisis excede al objeto de este artículo.

19- El interés por América y el americanismo que caracteriza a la generación del 37 y que se hace explícito y más concreto en Gutiérrez, debe ser considerado en y con sus ambigüedades. Porque —como se ha dicho—, pese a la declarada opción por América (en la ruptura con la colonia), en reiteradas ocasiones el crítico necesita separar a la Argentina del resto, para asignarle un lugar superior en el *desarrollo civilizado*. Pero desde el punto de vista crítico, la relación cultural que Gutiérrez establece con América se hace programa en sus compilaciones, del que es ejemplo destacado su *América poética*, valioso trabajo que —aunque de incontables méritos— muestra otro de los límites de Gutiérrez: a pesar del conocimiento de su literatura porque ha vivido allí parte de su exilio, el recorte por la producción del mundo hispanohablante excluye al Brasil del Nuevo Mundo (será hacia los sesenta, como en otros casos, cuando lo incubado en tierra tropical comience a hacerse sistema en varios trabajos críticos).

20- Julio Schvartzman sugiere muy atinadamente que, para la historia de la representación del cuerpo en Occidente —por lo menos hasta Courbet—, "tetas, sí; genitales, no". En ese caso, de todos modos, no deja de ser fuerte la mención en un contexto en el que la animalización de la "chusma" federal pasa fundamentalmente por el énfasis puesto en lo físico o en lo corporal, tan distante de lo etéreo que el romanticismo argentino asoció con su propio bando político, el de los opositores a Rosas (recordemos, en ese sentido, el ambiente vaporoso y delicado de la casa de Amalia, por contraposición a los negros e indios tirados en la puerta de la de María Josefa Ezcurra, la cuñada del Restaurador, según la versión dicotómica de José Mármol en su famosa novela). En el caso del texto de Echeverría, la referencia a esas tetas hace que las "harpías" cobren literalmente cuerpo, tan material como esos cojones que deberán palparse para comprobar si es un toro el que se ha metido en el matadero.

21- Los argentinos antirrosistas que en su exilio han pasado por el Brasil —como el propio Gutiérrez— han sido explícitos en la condena sin ambages al sistema esclavista, cuyo espectáculo empañaba (junto con el de la forma monárquica de gobierno en tiempos de una América independiente y republicana) los progresos de todos modos evidentes y encomiables conseguidos por el Emperador letrado. Pero, en esta argumentación, Gutiérrez le adjudica a la raza precisamente embrutecida y esclavizada por un poder que desentona con la civilización moderna toda la responsabilidad de esa contaminación lasciva. Deja de leer lo político para leer en lo biológico —con implicancias políticas, por supuesto— un determinismo y un destino.

22- Otra modulación de la hipótesis: "El matadero" sería un borrador, sí. Pero no de otro texto (el *Avellaneda*), como —cauteloso— sostiene Gutiérrez, sino de sí mismo: primera versión que debía —aún— ser pulida. En el *Avellaneda*, lo que se transforma se pierde: las voces de la mazorca hablan al mejor estilo del unitario: con períodos largos, hipérbatos y enunciados engolados, alejadísimos de las ágiles arengas o breves exclamaciones de júbilo de la "chusma" federal de "El matadero".

23- Citado por José Luis Lanuza, en *Echeverría y sus amigos*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

24- José Enrique Rodó, "Juan María Gutiérrez y su época", en *El mirador de Próspero*, Barcelona, Cervantes, 1928.

25- Deben contarse entre las partes más interesantes y meritorias del libro las que Gutiérrez le dedica a este aspecto; no sólo por el análisis específico de las traducciones de Varela, sino porque sintetizan el funcionamiento de Gutiérrez como crítico al tiempo que permiten ver su capacidad de teorización.

26- La firmeza de Gutiérrez para conducirse con objetividad es de vieja data. En carta a Florencio Varela, comenta con desazón la reprobable actitud de su por entonces reciente amigo Echeverría, que se malquista con Thompson porque la crítica que éste publicó en *El Diario de la Tarde* (a la que ya se hizo referencia) no ha sido lo suficientemente elogiosa como él deseaba y a la que responde en "Un Verdadero Amigo del Autor", "artículo antipoético —escribe Gutiérrez— en que se mezcla e invoca la amistad en materias de crítica literaria (cosa absurda)". El crítico no sale de su asombro y pregunta: "Hágame usted el favor de decirme, ¿en qué pudo dañarle la buena e inge nua crítica de nuestro amigo? Tal vez quería que bajo cada una de las páginas escribiese aquellas palabras con que Voltaire comentaba a Racine: *beau*, *sublime*, *patétique*, *admirable*. No puede usted figurarse la violencia que me hago al recordar este incidente". (Carta de Gutiérrez a Florencio Varela de diciembre de 1834, en *Epistolario* recogido por Morales y destacado en el original). La campaña en favor de una lengua nacional y autonomizada de las rémoras coloniales es otra de las muestras de la intransigente conducta de Gutiérrez cuando está en juego la defensa de sus ideas, particularmente visible en esta lucha que entabla durante toda su vida pública: desde el discurso inaugural que pronuncia en la apertura del Salón literario del 37 hasta las *Cartas de un porteño* de 1876.

27- Ese pasaje no puede dejar de leerse como una nueva alusión directa y agresiva a Sarmiento y su *Facundo*. Juan Bautista Alberdi, "Juan María Gutiérrez", en *La Biblioteca*, 3, dirigida por Paul Groussac, Buenos Aires.

28- Sobre el trabajo de Gutiérrez con la literatura colonial, ver Beatriz Sarlo, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.

29- Para 1887, muerto Gutiérrez casi diez años antes, se hacen gestiones con el fin de "reimprimir" la traducción (incompleta) de la *Eneida* que había hecho Juan Cruz Varela, "para mayor gloria de nuestras letras", razón por la cual Sarmiento le escribe a Luis Varela (uno de los hijos de Florencio), antes de irse a Paraguay "a carenar un poco la vieja nave que tantas tempestades resistió". Ver Alberto Palcos, *op. cit.*

30- El arco que traza Gutiérrez en relación con la carta de Florencio Varela va de la "curiosidad" al "monumento". La conservación de esos materiales fundamentales para conformación de una historia nacional, en términos generales —incluyendo en eso también a la literatura—, es más sorprendente y por eso incluso meritorio en tiempos en que el exilio provocaba pérdidas a veces irreparables, porque con los movimientos de la diáspora debían abandonarse las bibliotecas personales que no

siempre podían luego recuperarse completamente. En este sentido, hay dos modelos de biblioteca en relación con el exilio: la de Echeverría, cuyas posesiones se publican en los periódicos para promover la venta, por necesidad económica, como una testamentaría anticipada; y la de Santiago Viola, que formó una actualizada y bien provista colección de libros porque había heredado mucho dinero y quería estar al día con Europa, frivolidad que aprovecharon haciendo uso de ellos los futuros emigrados hasta que, también "por moda", Viola abandonó Buenos Aires en 1839 (Vicente Fidel López, *Autobiografía*, en *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994). Sobre el contramodelo de coleccionista que los antirrosistas proponen en la figura de Pedro de Angelis, ver —en este volumen— Adriana Amante, "Correspondencias". Otros proyectos de Gutiérrez pueden relacionarse con su vocación conservacionista, como la formación de parnasos de poesía americana, particularmente su *América poética*, obra que condensa la situación de una cultura que lucha por constituirse en el exilio y que puede leerse, también, como una forma de la historia de la literatura o del libro de viajes que, en el romanticismo, en ocasiones se dieron juntos (como puede verse en *De la Alemania*, de Madame de Staël).

31- Susan Stewart, *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

32- Ver, en este volumen, Roberto Madero, "Política editorial y géneros en el debate de la historia. Mitre y López".

33- Que la versión original del libro de Molloy sea en inglés nos sugiere, además, que la glosa es también una forma de la traducción.

34- Juan María Gutiérrez, carta a Esteban Echeverría fechada el 24 de mayo de 1846, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, organizado por Raúl Moglia y Miguel García, tomo II, 1981.

UNA PENA ESTRORDINARIA

CÓMO SE ESCRIBIÓ EL *MARTÍN FIERRO*
por Élida Lois

El proyecto mental que ha precedido un proceso de escritura resultará siempre inaccesible para el investigador, pero es indudable que el lenguaje del *Martín Fierro* y su materia poética debieron ir tomando forma largamente en un espacio de interacción entre vida, política y literatura.

En 1846, poco antes de cumplir 12 años, José Hernández sufre una afección al pecho y su padre decide llevarlo consigo al campo por consejo médico. Aunque llevado por una clara tentación mitificadora, su hermano Rafael describe así un período de profunda asimilación de la cultura rural: Allá, en "Camarones" y en "Laguna de los Padres" se hizo gaucho, aprendió a jinetear, tomó parte en varios entreveros, rechazando malones de los indios Pampas, asistió a las *volteadas* y presenció aquellos grandes trabajos que su padre ejecutaba, y de que hoy no se tiene idea. Ésta es la base de los profundos conocimientos de la vida gaucha y su amor al paisano, que desplegó en todos sus actos. Ved ahí, por ambas líneas, el génesis patriótico y gauchesco fundido en *Martín Fierro.* (1)

Después de la revolución porteña del 11 de septiembre de 1852, que aglutinó contra Urquiza —reciente vencedor de Caseros— a antirrosistas y rosistas, Buenos Aires se separa de la Confederación Argentina. Los federales genuinos están en desacuerdo con la segregación y el coronel Hilario Lagos pone sitio a Buenos Aires. A comienzos de 1853, el joven José Hernández abandona los campos del Sur y empieza a tomar parte en las luchas nacionales siguiendo a un caudillo regional (tiene dieciocho años y su tío, el coronel Juan José Hernández, acaba de morir en Caseros peleando en el bando rosista). Se incorpora a la columna de Pedro Rosas y Belgrano, interviene en el combate de San Gregorio contra las fuerzas de Lagos y su primera experiencia político-militar es una derrota categórica. Se ha iniciado así: [Una] típica existencia del siglo XIX, en la cual lo más

característico consiste en que lo individual, lo personal, no se separa de lo colectivo, se funde con lo colectivo a tal extremo que una biografía se convierte en historia del país o, por lo menos, la integra muy elocuentemente […]. (2)

Génesis externa de El gaucho Martín Fierro

En su número del 12 de agosto de 1854, la *Revista del Plata* de Buenos Aires publica un documento en el que resuena ya la voz social que habrá de escucharse en *El gaucho Martín Fierro* dieciocho años después (una voz que representa claramente una "alianza de clases"): la *Memoria descriptiva de los efectos de la dictadura sobre el jornalero y el pequeño hacendado de la Provincia de Buenos Aires*. (3) Sus autores se identifican como "pobres pastores y labradores de esta provincia" y declaran que se sienten los siervos del Río de la Plata […], siervos de una raza particular, bien inferior a los esclavos del Brasil, a los colonos de la Rusia. Mientras éstos no conocen más que a un amo, nosotros tenemos cientos; mientras gozan el privilegio de quedarse en su casa, de cuidar de su familia, nosotros estamos cada día arrancados de nuestros hogares, o cazados en los campos como se cazan avestruces; y cuando caímos en las bolas de algún teniente alcalde, es para que haga de nosotros lo que se quiere, guardia, blandengue, doméstico, veterano.

En el mundo rural, entre la cima de la pirámide económica y social —que ocupan los hacendados— y la masa de gauchos desposeídos que constituyen la base, estaban estos labradores y pastores que tuvieron un lugar central en las tramas poéticas de la primitiva gauchesca. A esta clase social pertenecerá el protagonista del poema de Hernández, que sabe manejar los útiles de labranza ("Sé dirigir la mansera", II, 139) y tuvo en mejores épocas un campo arrendado y hacienda: Después me contó un vecino

> Que el campo se lo pidieron…
> La hacienda se la vendieron
> En pago de arrendamientos,
> Y qué sé yo cuántos cuentos,
> Pero todo lo fundieron. (4) (I, 1033-1038)

Después de haberse retirado de la milicia en 1854, Hernández no

tardó en hacer un viraje político: adhirió al Partido Federal Reformista, que sostenía la necesidad de incorporar a Buenos Aires a la Confederación. La carta del 27 de junio de 1857, en la que Sarmiento cuenta crudamente a Domingo de Oro cómo fueron derrotados los reformistas en comicios fraudulentos, parece contener un esquema de *El gaucho Martín Fierro*: […] la audacia y el terror, empleados hábilmente, han dado este resultado admirable e inesperado […]. Los gauchos que se resistieron a votar por los candidatos del gobierno fueron encarcelados, puestos en el cepo, enviados al ejército para que sirvieran en las fronteras con los indios y muchos de ellos perdieron el rancho, sus escasos bienes y hasta su mujer. (5)

A partir de entonces, comienza el éxodo de los reformistas a Paraná, entre ellos Hernández, que en 1860 emerge como redactor de *El Nacional Argentino*, órgano oficioso de la Confederación. Después de haberse desempeñado en la redacción de *El Argentino* (donde se publicó en 1863 la serie de artículos que después formarían parte del folleto *Rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza*), de *El Eco de Corrientes* y *La Capital* de Rosario, y después de haber ocupado cargos de segunda línea como funcionario, regresó a Buenos Aires en noviembre de 1868.

El 6 de agosto de 1869 aparece *El Río de la Plata* —diario que funda y dirige Hernández—, en cuyas páginas se propone un programa político: autonomía de las localidades, municipalidades electivas, abolición del contingente de fronteras (formación de tropas de línea organizadas por medio del "enganche"), elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejeros escolares. Pero cuando en abril de 1870 estalla la revolución de Ricardo López Jordán, Hernández cierra su diario y en noviembre se une a las fuerzas del caudillo entrerriano. En 1871, después de tomar parte en la batalla de Ñaembé —donde los jordanistas son vencidos—, se exilia en Sant'Ana do Livramento (Rio Grande do Sul): Hernández pasea su corpulencia. *Toca la guitarra, improvisa versos, canta, exhibe su gracia criolla en contrapunto* con Juan Pirán, también dicharachero, ducho en agachadas y picardías. Juega un truco diablón y sentencioso y sus conversadas flores —rima, imaginación y asonancia— se tornan proverbiales. […] doña Belmira, aun octogenaria lo sigue recordando, siempre impresionada porque es "el hombre más grueso que tengo

conocido”, y porque —agrega en el portugués de sus mocedades— “*era poeta e recitava versos de sua lavra*”. (6)

Interesan estos testimonios de prácticas de composición poética en diálogos cara a cara, situación que constituye una de las marcas de la poesía folclórica, ya que se advertirá claramente en el *Martín Fierro* la presencia de una matriz retórica que desencadena una operatoria comparable a la de los procesos creativos destinados a circular valiéndose del soporte de la memoria y de la transmisión verbal: con mecanismos propios de la producción oral fluye en el poema un discurso que —aunque se haya escrito— remite a un proceso de fabricación que se pone en marcha con objetivos no siempre determinados con claridad, recorre trayectos no programados en forma segura y se maneja con reiteraciones rítmicas y reformulaciones intensivas, y va adquiriendo una disposición aditiva y formularia, con saltos en la configuración semántica.

Algunos autores han imaginado la posibilidad de que Hernández hubiese empezado a escribir su poema en esa ciudad de Rio Grande do Sul, y hasta se ha atribuido origen brasileño a la sextina hernandiana (generalmente de rima abbccb), estrofa de la que no se conocen antecedentes en la poesía folclórica argentina; pero ninguna de las dos hipótesis ha podido confirmarse. (7)

Recientemente, Ria Lemaire ha esbozado una nueva hipótesis sobre el origen de esa sextina. (8) Sostiene que la estrofa habría nacido ligada a la improvisación cantada y que la reiteración del verso inicial impuesta por ese discurrir en acto la convierte, de hecho, en una septilla de rima aabbccb: [Aquí me pongo a cantar…]

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena estrordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela. (I, 1-6)

Este tipo de septilla tiene, sí, una larga tradición en la poesía oral ibérica. (9) El esquema con rimas reiteradas es típico de composiciones orales nacidas del canto improvisado; la repetición del primer verso al comienzo de cada estrofa permite al poeta tomarse un

tiempo para premeditar la continuación de un canto que se adapta al ritmo fijo de una melodía monocorde, en tanto que la rima abrazada del final corona la estrofa con una módica proeza verbal que, en el caso de Hernández, rubrica la unidad conceptual de un discurso sentencioso. En su mayoría, estas secuencias rítmicas exhiben también una estructura apropiada para la improvisación: pares de versos integrados en una estructura trimembre (anuncio de un tema, transición —que puede ser tanto un complemento como una reiteración temática, una variación expresiva, un comentario o, lisa y llanamente, un ripio— y conclusión en forma de sentencia —si no es un refrán o un dicho popular, tiene sus características discursivas—). Pero el *Martín Fierro* que conocemos ha sido escrito, y durante el fluir de la escritura se va creando una literatura que se desplaza entre dos ámbitos culturales.

El 18 de febrero de 1874, cuando la edición príncipe de *El gaucho Martín Fierro* lleva apenas un año de circulación (fue impresa a fines de 1872 pero empezó a distribuirse en enero de 1873), el publicista uruguayo Juan María Torres envió al autor una carta celebratoria del poema que fue reproducida en *La Patria* de Montevideo; en ella, un comentario ocasional es testimonio de que la transmisión popular del poema en la campaña no se hizo exclusivamente a través de la lectura en alta voz sino también por medio del canto: Para el vulgo, para los que no comprenden lo que leen —y entre éstos, hay mucha gente de pro— sólo es una historia gauchesca, *buena cuando más para ser cantada en las pulperías y fogones de campaña*, pero indigna de ocupar por un momento los ocios de las altas y serias inteligencias, que con su vanidad y su ignorancia honran y dirigen el país. (10)

Se trata de la primera alusión a un fenómeno plenamente atestiguado: en los almacenes y pulperías se reunía el gauchaje a la espera de que alguien capaz de hacerlo leyera el folleto ajado que nunca faltaba allí o para escuchar a algún memorioso que ya había aprendido pasajes enteros; así, pronto apareció el recitador-cantor profesional que recorría lugares de reunión para declamar el poema acompañándose con la guitarra (Lugones recuerda en *El Payador* al santiagueño Serapio Suárez, que se ganaba la vida con ese oficio). (11) Por otra parte, ha sido esa aptitud del poema para circular sin la intervención de la escritura —proveniente de la matriz retórica de la poesía oral— una de las causas del fenómeno social de su recepción.

Con respecto a las conjeturas sobre la existencia de alguna composición anterior que pudiera haber constituido un embrión textual del poema, no hay —como se ha dicho— pruebas concluyentes de que su redacción haya comenzado durante el exilio brasileño. Si bien resulta bastante evidente que la admiración que el poeta gauchesco uruguayo Antonio D. Lussich profesaba a Hernández no se limitaba a las afinidades políticas y fue anterior a la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, la documentación reunida por Eneida Sansone —que incluye las cartas que ambos intercambiaron en 1872— sólo testimonia el interés que Hernández había demostrado por las actividades literarias de Lussich y no aporta ningún dato preciso acerca de la existencia de una práctica poética "escrita" anterior a esa fecha. (12) Por otra parte —como se comenta más adelante—, tampoco Ezequiel Martínez Estrada pudo sustentar sus hipótesis acerca de la preexistencia textual de la historia de Picardía.

De acuerdo con una tradición oral, por intercesión de Benito Magnasco ante el Presidente Sarmiento y con el compromiso de no ejercer el periodismo, se le permite a Hernández el regreso a Buenos Aires y, en marzo de 1872, alojado en el Hotel Argentino, se dedica a la redacción de *El gaucho Martín Fierro*. Así lo manifiesta en la carta-prólogo, dirigida a José Zoilo Miguens (¿por qué no creerle?): "Al fin me he decidido a que mi pobre MARTÍN FIERRO, que me ha ayudado algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del Hotel, salga a conocer el mundo, y allá va acogido al amparo de su nombre".

El estanciero Miguens estaba vinculado a la realidad social que describe el poema, ya que en 1866, siendo juez de paz y comisario del antiguo partido de Arenales, había denunciado ante sus superiores en forma reiterada procedimientos arbitrarios en el reclutamiento de fuerzas de frontera. (13) Como habría ocupado esos cargos en períodos consecutivos, pienso que él sería el "Comisario Miguens" que firma así un telegrama dirigido al Jefe de Policía reproducido en la primera página de *La Nación* el 17 de enero de 1872 (por otra parte, los topónimos corresponden a su radio de acción). Allí declara que no ha hallado fuerzas insurgentes después de recorrer el paso de Ponce, Chascomús, Ranchos y Pila. Juzga que han cundido falsas alarmas, pero advierte: En las capas inferiores circulan a veces corrientes subterráneas que sólo se miden el día del estallido y que pueden ser explotadas contra el orden público por el primer ambicioso que sepa comprenderlas.

> Deber de los Gobiernos y de los hombres de Estado es prevenir el mal, removiendo las causas de una situación violenta de la que no puede resultar nada bueno. (14)

A fines de 1872, la imprenta de La Pampa editó *El gaucho Martín Fierro*, en un folleto de ochenta páginas que se ofreció en venta a comienzos de 1873. (15) El autor toma distancia del poema gauchesco en su carta-prólogo ("Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos") y en los tres epígrafes (fragmentos de un discurso en el que Nicasio Oroño denuncia la injusticia y la inoperancia del servicio de fronteras, extractos de un artículo sobre el mismo tema publicado en *La Nación* y una extensa cita de la leyenda poética *Celiar*, en la que el poeta romántico montevideano Alejandro Magariños Cervantes literaturiza con lírica culta el ambiente rural rioplatense). Y confirmando que la obra no estaba dirigida de entrada al proletariado rural sino a una clase dirigente (a los vencedores y a los vencidos de contiendas antiguas y recientes, pero a una clase con vocación de poder), anuncia desde la tapa del folleto la anexión de un artículo programático: "Contiene al final una interesante memoria sobre *El camino trasandino*".

Es cierto que Hernández también ha previsto para su poema gauchesco un ámbito de circulación mayor. Un suelto publicitario sobre el folleto —publicado el 17 de enero de 1873 por el diario *La Pampa*— incluye este dato: "El autor lo ha puesto en venta a bajo precio para que esté al alcance de todos los habitantes de la campaña". Pero, naturalmente, hasta aquí esto significa "la campaña alfabetizada".

En una grave situación de injusticia social que permite suponer la posibilidad de revueltas populares o de amotinamientos en los fortines (como se consigna en el telegrama transcripto), el modelo de resistencia que propone *El gaucho Martín Fierro* al proletariado rural y a los arruinados pequeños productores (desertar del ejército, hacerse "matreros", huir a las tierras de los indios libres y volver al ataque integrando malones) no es una descabellada "utopía al revés". Es cierto que la delimitación del campo de interlocutores que propone el peritexto apunta más a impedir que eso suceda que a promoverlo, pero la obra tendrá el poder de trascender el circuito de la lectura.

La genética textual de El gaucho Martín Fierro

Se exhibe en el Museo Histórico Nacional (Buenos Aires) el único testimonio autógrafo del proceso creativo de *El gaucho Martín Fierro* que se conserva: una pequeña libreta muy deteriorada, en la que hoy sólo pueden leerse —con algunas lagunas— los ocho primeros cantos; a partir del verso 1279, sólo se descifran, esporádicamente, algunos segmentos de versos, sílabas, letras o rasgos sueltos. Pero esos fragmentos permiten asegurar, en primer lugar, que trece cantos del poema fueron escritos allí y, en segundo lugar, que diecisiete estrofas fueron añadidas para la versión édita. En este pre-texto y en una etapa de reelaboración posterior no conservada —que puede reconstruirse confrontando el texto autógrafo con el de la edición príncipe—), se descubren modificaciones significativas; particularmente, balanceos que pueden agruparse en torno de dos ejes de oposiciones dialécticas: relectura-reescritura por un lado, cultura popular-cultura alta por otro, tironeos que remiten a una dinámica creativa que, lejos de llevar una dirección lineal, exhibe las tensiones frente al material gauchesco que se le plantean al autor y la intencionalidad que lo anima cuando toma determinaciones. Porque "literatura gauchesca" no es sinónimo de "literatura gaucha" se tensan en su interior dos "voces" sociales con modalidades discursivas asociadas, y esas voces pueden acercarse hasta simular una total identificación o alejarse hasta fisurar su alianza.

En esas primeras campañas de reescritura prevalece el proceso de apoderamiento de la voz del gaucho y, en esa línea, Hernández procede marcando una inserción que —si bien no puede ignorar las normas lingüísticas del género— afirma una y otra vez su individualidad. Por eso, el tratamiento de los indicadores de ruralismo lingüístico exhibe movimientos de ida y vuelta: incremento de marcas por un lado, pero también eliminación de los rasgos que puedan despeñar el discurso hacia la parodia caricaturesca; del mismo modo, también hay movimientos de distancia y de acercamiento con respecto a las normas del género.

En el primer movimiento predominan los marcadores morfofonéticos: en la 1ª edición se incrementa la ruralización del texto del manuscrito: "mismo" se transforma en "mesmo" (verso 261), "afuera" en "ajuera" (verso 603), etcétera, en tanto que con menor frecuencia se trabaja la gramática: "Y sin perro que *les* ladre" pasa a "Y sin perro que *los* ladre" (verso 1074). En contraposición, comienza

un movimiento de exclusión de ciertas formas esporádicas (tal vez, una capa subestándar dentro del dialecto rural) que no hallarán cabida en la gauchesca hernandiana: se prefiere "también" en lugar de "tamién" (v. 30), "he visto" en lugar de "hi visto" (v. 761), etcétera.

Interesa observar, por último, un rasgo prosódico que a lo largo del proceso textual entró en pronunciados vaivenes escriturales: la ocurrencia de sinéresis y desplazamiento acentual en vocablos en los que concurren una vocal abierta átona y una cerrada tónica. En el manuscrito, se sigue la norma más habitual en la literatura gauchesca: la variación libre. Allí alternan con la terminación verbal *-ía*, por ejempo, el hiato ("Sólo *había* cuatro frascos" —verso 691—) y la sinéresis ("Cuando no *habia* indio ninguno" —verso 676—). (16) Pero sobre este marcador sociolingüístico, el movimiento escritural del poema que ha podido reconstruirse se bamboleará una y otra vez: para consolidar la sinéresis en la etapa textual posterior (que se proyectó en la edición príncipe), para matizarla en la 8ª edición, para anularla de nuevo en forma obsesiva en la 9ª y para readoptarla e instalarla definitivamente —aunque con alguna excepción— en las ediciones 10ª, 11ª y 12ª de la *Ida*, y también en la *Vuelta*, si bien aquí este rasgo no tiene una presencia tan contundente. Esas vacilaciones y tironeos permiten deslindar, entonces, un lugar de conflictos discursivos; es así como un rasgo absolutamente marginal podrá ser percibido, finalmente, como indicio de un resquebrajamiento de conceptualizaciones reguladoras de prácticas discursivas (en este caso, las que atañen a la alianza de voces del género gauchesco).

En los dos primeros meses de 1873, el folleto se había agotado. Comienza luego un tramo oscuro del proceso editorial. Nadie ha dejado constancia de haber visto jamás ejemplares de ediciones de *El gaucho Martín Fierro* identificadas como 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª o 7ª. Pero, sobre todo, nunca se ha encontrado ningún folleto de *El gaucho Martín Fierro* fechado en 1873. Por lo tanto, me inclino a pensar que hay que atenerse al pie de la letra a las declaraciones de Hernández, quien en su "Carta a los editores de la octava edición" vincula implícitamente un número indeterminado de publicaciones en diarios y revistas con la versión de 1874, a la que identifica vagamente como "la 8ª ó 9ª": […] los cantos de *Martín Fierro* han sido reproducidos íntegros o en extensos fragmentos por "La Prensa", "La República" de Buenos Aires, "La Prensa de Belgrano", "La Época" y "El Mercurio" del Rosario, "El Noticiero" de Corrientes, "La Libertad" de Córdoba, y otros periódicos

cuyos nombres no recuerdo, o cuyos ejemplares no he logrado obtener. […] “La Tribuna” y “La Democracia” de Montevideo, “La Constitución” y “La Tribuna Oriental” de Paysandú […] lo han reproducido íntegro o en parte.

Hablar de una 8ª edición cuando no habían transcurrido dos años de la aparición de la primera causaba sin duda un fuerte impacto en el todavía inorgánico campo literario local, y esta actitud se relaciona con el claro sentido del efecto de la propaganda que tenía alguien que se había fogueado durante más de una década en el periodismo político.

Los editores de esta versión, por su parte, añaden a esa enumeración otros periódicos en la nota titulada “Al público” (tampoco ellos aclaran cuáles publicaron el poema íntegramente); podría haber habido, entonces, siete u ocho reproducciones completas. No he podido reconstruir este estadio de la difusión del poema, pero de todos modos, se trató de un proceso de circulación textual no manejado por el autor.

En octubre de 1874, el presidente Avellaneda inicia una política de reconciliación nacional que se traducirá en un regreso de todos los interdictos y, antes de emprender su retorno definitivo a Buenos Aires, Hernández —que desde hace más de un año residía en Montevideo— se traslada allí durante unos días a raíz de la salida a la venta de la 8ª edición de *El gaucho Martín Fierro*. (17) El 18 de octubre, el diario *La Política* publica en primera plana una versión íntegra de la citada “Carta a los editores”, síntesis de la plataforma política de *El Río de la Plata* en diálogo con el “fenómeno editorial” del poema. Por otra parte, el ensanchamiento del radio de recepción ha hecho entrever objetivos no previstos: “¡Ojalá que *Martín Fierro* haga sentir a los que escuchen al calor del hogar la relación de sus padecimientos, *el deseo de poderlo leer*. A muchos les haría caer entonces la baraja de las manos”; así, un naciente proyecto pedagógico asoma en los bordes del texto del poema, aun antes de que se acometa la escritura de la *Vuelta*.

La gran mayoría de las variantes registradas en esta edición (casi todas ellas conservadas en las versiones subsiguientes) siguen, en líneas generales, las orientaciones reescriturarias observadas en el paso del pre-texto manuscrito a la 1ª edición. Interesa observar la reescritura del verso 1468:

1ª ed.
Sin tener más compañía
Que su *soledá* y las fieras.

8ª ed.
Sin tener más compañía
Que su *delito* y las fieras.

Con la irrupción de la palabra “delito” se introduce en el poema el motivo de la culpa, ausente en las versiones anteriores; al menos de modo explícito, ya que los versos 1237-1238 (“Nunca me puedo olvidar / De la agonia de aquel negro”) constituyen apenas una velada alusión. En *El gaucho Martín Fierro*, la trama —estructurada a partir de una postura de denuncia de la injusticia social que expulsa del sistema a sus víctimas— construye una demostración de que la violencia (del poder) engendra violencia (en los sometidos). Paralelamente, en esta edición culmina la modificación de los tres últimos versos (I, 2314-2316):

1ª ed.
Que sufren ansí a mi modo,
Males que conocen todos
Pero que naides contó.

Ejemplares de la 1ª ed. con correcciones autógrafas:

Que referí ansí a mi modo,
Males que conocen todos
Pero que naides contó.

8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª:

Que he relatao a mi modo,
Males que conocen todos
Pero que naides cantó.
(18)

De no ser la lección “sufren” una errata de la edición príncipe, en un enunciado flojamente estructurado sintácticamente, la primera redacción documentada cerraba el relato destacando el alcance social de la denuncia (narrador, personajes y todos los hombres de la campaña se hermanaban en el sufrimiento). La secuencia enmendada explicita la adscripción genérica (no se trata de “sufrir como todos” sino de “narrar a la manera gauchesca”) y contiene el germen de la próxima intervención: el texto de la 8ª edición ahondará ese desplazamiento. A partir de esta versión se deja constancia de un traslado de la focalización desde la denuncia (“contar” era sinónimo de “denunciar”) hacia el “canto” (la creación poética). En la dinámica textual del *Martín Fierro*, el canto —tan potentemente exaltado en el preludio de la *Ida*, donde no se separa de la lucha— irá robusteciendo, paulatinamente, su autonomía.

La 9ª edición —publicada en Rosario sólo un año después de la 8ª— constituye una pieza atípica (y enigmática). (19) Es la edición más profusamente enmendada: en ella se registran más de ciento treinta variantes. Además, la mayor parte de las reescrituras reponen lecciones del pre-texto autógrafo, del cual se ha echado mano para invalidar la reelaboración prosódica acometida en el estadio textual que precedió inmediatamente a la edición príncipe. He aquí una muestra del tipo de modificaciones que prevalece en la 9ª edición (66 en total):

Ds.	Que no *peleo* ni mato,
1ª	Que no *peleo* ni mato,
8ª	Que nunca *péleo* ni mato
9ª	Que no *peleo* ni mato (I, 105)

Ds.	De la *agonía* del negro,
1ª	De la *agonía* del negro,
8ª	De la *agonia* de aquel negro.
9ª	De la *agonía* del negro. (1238)

Sin embargo, la obstinada orientación reescrituraria de esta etapa no perduró: en las versiones posteriores se restituyó el sistema

prosódico de la edición príncipe con escasas desviaciones. En principio, tampoco las restantes reescrituras permanecieron en el texto, pues si bien nueve modificaciones se reiteran en las versiones posteriores, la mayoría pudo haber surgido sin necesidad de basarse en el texto de 1875 (ya que se trata de posibles erratas). Así, paradójicamente, la edición que contiene el mayor número de variantes fue marginada del proceso de circulación textual de la *Ida*. Puede decirse que Hernández renegó de la 9ª edición aunque jamás la desautorizó explícitamente.

Una de las evidencias más claras acerca de cómo la escritura reproduce las tensiones de su entorno sociocultural está representada por la elaboración de la "clave lingüística" de un texto, particularmente por el manejo de la variación social y situacional. En las reconstrucciones estéticas de los lenguajes grupales y sus modulaciones contextuales se da una abstracción de sus marcas más visibles; por eso, los discursos literarios suelen representar mejor que otros la interrelación de voces sociales en tanto índices de un tipo de interacción grupal en el seno de una comunidad. Se va definiendo así una interrelación marcada por alianzas, rechazos y conflictos procedentes de posiciones colectivas heterogéneas expresadas en discursos que se complementan y se contradicen, situación que puede ser considerada como una reproducción metonímica de situaciones sociolingüísticas históricas y contemporáneas.

Cuando Hernández publicó la *Ida*, la poesía gauchesca había sido aceptada ya por la sociedad en tanto arma de combate en la lucha político-militar y en piezas de "entretenimiento" (como el *Fausto* de Estanislao del Campo), y como a toda aceptación colectiva, se le asignaba una normativa: un repertorio de formas y fraseología del dialecto rural pero con sujeción a la preceptiva gramatical culta y a la prosodia de la poesía tradicional. (20) Pero Hernández había sacado los pies del plato por partida doble.

Puede apreciarse en el peritexto crítico sobre el poema —que Hernández comenzó a publicar en las ediciones sucesivas de *El gaucho Martín Fierro* a partir de la 8ª— cómo, acompañando el planteamiento de la cuestión de la lengua literaria y del concepto de corrección lingüística, se insiste en achacar al poema una superabundancia de versos mal medidos: "el versificador más incorrecto de todos" dice José Manuel Estrada después de elogiar la "altura filosófica" del poema (citado en la "Advertencia editorial" de la 12ª edición); Mitre

considera que “ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas”; Santiago Estrada lo acusa de “herir el oído con las desafinaciones del verso incorrecto” en la nota publicada en *La América del Sur*. Sin embargo, sus versos éditos tienen —salvo en el caso de erratas evidentes— una inclaudicable medida octosilábica. Resulta entonces muy claro que un sector de la sociedad letrada “se niega a oír” una intensidad de transgresión de las normas de la prosodia culta de la época que ni los poetas gauchescos —al menos los consagrados— habían puesto en práctica jamás, y leen las sinéresis examinadas como si fueran hiatos, así como se niega la posibilidad de representar la verdad y la belleza con un instrumento lingüístico que se aparte de la lengua estandarizada (es privativo de esa monolengua levantar “la inteligencia vulgar al nivel del lenguaje en que se expresan las ideas y los sentimientos comunes al hombre”, pontifica Mitre; “La corrección no es la belleza, aunque generalmente lo bello es correcto”, dice Cané). Es tan desproporcionada la reacción frente a este rasgo marginal y resulta tan sorprendente que Hernández haya consumido tanto esfuerzo en intensificarlo, matizarlo, erradicarlo y finalmente reponerlo, que sólo la presencia de un auténtico marcador de diferencias (y, por lo tanto, de tensiones) sociales puede explicar esas actitudes.

Sin duda, este rasgo prosódico debería tener una circulación mayor en la campaña; por otra parte, su presencia en los poetas castellanos hasta el siglo XVII habla también de su condición arcaizante. Es muy probable también que, después de haber vivido en los campos del Sur desde los 11 a los 18 años, estas y otras marcas distinguiesen el habla de Hernández de la de la elite urbana. Llama la atención, por ejemplo, que Hernández las practique en su poesía culta: “ese *déseo* de mirarme” (“Después del teatro”), “*tendria* pena de dejaros” (“Remitiéndote un libro”), etcétera. (21) Es probable que la intensificación haya estado asociada a un gesto de rebeldía y que los vaivenes subsiguientes acompañaran su proceso de reinserción en la ciudad letrada. A veces, es posible hallar en los márgenes indicios reveladores de lo que arde en el centro. Así, estos conflictos discursivos hernandianos —en apariencia, triviales— resultan ser indicadores de sentidos ocultos y un emblema de sostenidos debates ideológicos.

En 1875 Hernández se ha reinstalado definitivamente en Buenos

Aires y milita en el Partido Autonomista. No obstante, en pleno proceso de incorporación al sistema que años atrás había enfrentado, reedita con el título de *Vida del Chacho; rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza* su folleto de 1863 (aunque con numerosas variantes —con las que se busca contener los desbordes de un desatado discurso panfletario— y suprimiendo secuencias particularmente virulentas). También las reescrituras de su poema se ven tironeadas por tendencias opuestas: escuchar las críticas del entorno social o mantener posturas personales. Sus reelaboraciones prosódicas conceden terreno, pero en otro vaivén reconsidera la reciente modificación del verso 1468:

8ª Sin tener más compañía
Que su *delito* y las fieras.

9ª Sin tener más compañía
Que la *soledá* y las fieras.

Hernández no se decide a "culpar" a su criatura. Por otra parte, ha logrado atenuar el oxímoron (que parece haber juzgado discordante) modificando el campo designativo del vocablo cuestionado: ya no se trata de la soledad personal ("su soledá"), la del propio desamparo, sino de un término de referencia externo ("la soledá"): el entorno pampeano. Pero, un año después, la 10ª edición repondrá la lección de la 8ª. Esta nueva versión se publica en Buenos Aires el 2 de marzo de 1876. (22) Su texto se basa en el de la 8ª, ya que no sólo incorpora casi todas las reescrituras de esa versión (incluso las que no pasaron a la 9ª) sino que descarta la reelaboración prosódica y otras modificaciones de 1875. En el "Prólogo de la 10ª edición", firmado por "El Editor", parece esbozarse una explicación acerca de las razones que habrían impulsado a Hernández a desistir de los emprendimientos reformistas puestos en práctica en la 9ª: Su autor, el señor Hernández, no ha querido hacer las mejoras que en su concepto reclama el plan orgánico de su producción. Él ha caído en cuenta que se expondría a desvirtuar una de sus principales condiciones de popularidad, la sencillez, la incorrección misma con que se aproxima muchas veces al sentimiento estético del gaucho. Él, como muchos de

sus amigos y críticos, opina que cuanto más se acerque su poema a las artesonadas academias, tanto más se desviará de la senda que conduce al rancho, y sin hacer desaire a los lectores ilustrados, el MARTÍN FIERRO tiene su liceo en la Pampa […].

En los conflictos discursivos de la escritura hernandiana subyacía una problemática más compleja, pero no caben dudas acerca de que comenzaba a tomar cuerpo ese proyecto pedagógico entrevisto en la "Carta a los Editores de la octava edición".

Sobre la base de la 8ª, tanto la 10ª como la 11ª y la 12ª seguirán atando algunos cabos sueltos (ninguna de las tres aportará mucho más de una veintena de variantes). (23) Pero en esa dinámica de la relectura se suelen abandonar, ahora, conexiones propias de la expresión oral (se suprimen partículas expletivas o se opta por una sintaxis más trabada). En esas tres ediciones, por otra parte, la inserción de marcas de ruralismo lingüístico ha dejado de ser más frecuente que las normalizaciones gramaticales y las preocupaciones eufónicas (en los casos de acumulación de sinéresis, por ejemplo):

10ª	*Gentes* que la defendiera
8ª	*Gente* que la defendiera (2112)

10ª	Y, los gallos con su canto
8ª	Nos *decian* que el *dia* llegaba
10ª	Y, los gallos con su canto
8ª	*Decían* que el sol llegaba
10ª	Y los gallos con su canto
12ª	*La madrugada anunciaban* (141-142)

En la 12ª (la última preparada en vida de Hernández y publicada cuatro años después de la aparición de la *Vuelta*), la intervención del autor se concentra en la ampliación del peritexto. La "Advertencia"

firmada por “Los Editores”, además de la consabida operación propagandística, incursiona en las arenas críticas con mayor solvencia que las otras notas de editores. Discute la problemática del lenguaje literario y examina la funcionalidad del discurso paremiológico, y tomando distancia de las aceptaciones con reservas de muchos de los juicios publicados, defiende la pertinencia del dialecto gaucho en términos de adecuación forma-contenido. Por otra parte, la concentración de la recepción en la figura de un “crítico moralista” y una alianza de clases (“Desde el más humilde, hasta el más encumbrado de sus habitantes, lo saludaron”) aparta la intención moralizadora de la vertiente política y diluye oposiciones ideológicas. Y en ese contexto, la apreciación sobre el efecto potencialmente transformador de la obra ya parece encaminarse implícitamente hacia la contención social: Hasta qué punto habrá influido la aparición de *Martín Fierro* en el mejoramiento de aquella clase, sería interesante saberlo. Desde el centro semicivilizado de la población rural, pasando por el rancho, hasta los confines pampeanos donde se encuentra el fortín, en todos los medios en que se encuentra nuestro asendereado *gaucho*, se ha de sentir, estamos seguros, la más o menos influencia de esa aplaudida producción.

El gaucho Martín Fierro y *La vuelta de Martín Fierro* habían florecido al margen de las escasas instituciones literarias de la época; pero entre octubre de 1878 (publicación de la 11ª edición de la *Ida*) y marzo de 1879 (aparición de la *Vuelta*), plantado sobre su condición de autor exitoso y en el marco general de la conciliación de los partidos, Hernández envió ejemplares de ambas obras a figuras consagradas de la vida cultural. La importancia que concedió a sus respuestas está evidenciada por la ubicación que les asignó en el armado de la nueva edición de la *Ida*: los cinco testimonios que figuran en primer término son cartas firmadas por Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti, redactadas entre marzo de 1879 y abril de 1880 (se refieren, por lo tanto, a la *Ida* y a la *Vuelta*) y presentadas en orden cronológico. A continuación, la recopilación de juicios críticos retrocede en el tiempo (para ubicar dos cartas de fines de 1878 —del general Tomás Guido y del historiador Adolfo Saldías—, enviadas a raíz de la recepción de la 11ª edición de la *Ida*) y luego vuelve a avanzar hasta 1881, fecha de la aparición del primer trabajo orgánico consagrado al análisis del poema: una serie de

artículos publicados por el potosino Pablo Subieta en *Las Provincias* (Buenos Aires, octubre de 1881). Antes de retomar la serie (también alterada cronológicamente) de los juicios críticos ya publicados, se intercalan en orden temporal inverso artículos aparecidos en *La América del Sur*, en *La Biblioteca Popular* (con apreciaciones sutiles de Miguel Navarro Viola acerca de aspectos lingüísticos y literarios) y en el diario *La Capital* de Rosario. No se trata de opiniones unánimes. Tanto con respecto al estatuto literario como a la(s) propuesta(s) política(s) hay celebraciones y reservas, no se asigna tampoco la misma jerarquización dentro de la literatura hispanoamericana, sólo hay coincidencia en el reconocimiento de "magnitudes": la del fenómeno editorial y la de su repercusión en la campaña. Pero en estas orillas movedizas de la *Ida* se entrecruzan diálogos que se han movido juntamente con el proceso textual de los dos poemas de Hernández y se vinculan con las idas y las vueltas de sus reescrituras.

El contexto de situación de La vuelta de Martín Fierro

En la dinámica del peritexto de *El gaucho Martín Fierro* fueron quedando huellas que muestran cómo se fueron gestando designios pedagógicos en torno de la extraordinaria repercusión popular del poema, y un mes después de la publicación de la 10ª edición —el 18 de abril de 1876—, el diario *La Tribuna* informa que Hernández "está escribiendo el segundo tomo de su bella composición con el título de *La vuelta de Martín Fierro*": he aquí un campo fértil para desarrollar esos designios.

Según la información divulgada en 1874 por el propio Hernández y por los editores de la 8ª edición de la *Ida*, un gran número de diarios rioplatenses había difundido el poema total o parcialmente; resaltan, sin embargo, en la enumeración, silencios elocuentes. Están ausentes de la lista los tres principales diarios porteños: *El Nacional* (refundado en 1852 y dirigido por Dalmacio Vélez Sarsfield), *La Tribuna* (fundado en 1853 por los hermanos Héctor Florencio y Mariano Varela), y *La Nación* (el diario que Bartolomé Mitre dirigía desde 1870). Sugestivamente, *La Tribuna* —que había censurado acremente la republicación de la *Vida del Chacho* en 1875— ahora mira con buenos ojos la obra de quien se ha convertido en un activo militante del Partido Autonomista.

El proceso de la escritura va imprimiendo en el imaginario de la *Vuelta* enlaces con sucesos datables. La Penitenciaría en la que se

contextualiza la mayor parte de la historia de El Hijo Mayor quedó habilitada el 29 de mayo de 1877. Una anotación metaescrituraria que funcionará como embrión textual de las dos sextinas de versos 2055-2066 hace referencia a Enrique O'Gorman —el primer director de ese establecimiento carcelario—, que fue designado el 19 de enero de 1877 y estuvo en el cargo una década. (24)

El otro hecho histórico que se entrecruza con la ficción es una referencia a campañas militares llevadas a cabo en 1878:

> Las tribus están deshechas;
> Los caciques más altivos
> Están muertos o cautivos
> Privaos de toda esperanza,
> Y de la chusma y de lanza,
> Ya muy pocos quedan vivos. (II, 673-678)

Entre abril y mayo de 1879 —un mes después de la publicación de *La vuelta de Martín Fierro*—, tuvo lugar la autodenominada "Conquista del Desierto", la empresa militar con la que se llevó a cabo la definitiva ocupación de la tierra que aún conservaban los pobladores originarios (acciones genocidas en las que fueron apresados más de diez mil indios). Pero el general Roca, su comandante, había dispuesto una ofensiva preliminar: a lo largo de 1878, pequeños contingentes de rápido desplazamiento fueron desgastando a los indígenas antes de la expedición final. (25) A estos hechos hace referencia la sextina citada, que no se registra todavía en los manuscritos conservados.

En suma, los datos apuntados permiten deducir que el proceso creativo de la *Vuelta* abarcó un período de por lo menos tres años. Según Zorraquín Becú, la mayor parte de ese proceso habría transcurrido en una sala interior de la Librería del Plata, en la calle Tacuarí 17 (en 1876, Hernández ya era propietario de ese negocio).

El 2 de octubre de 1878, además de dar la noticia de la aparición de la 11ª edición de la *Ida*, el diario *La Tribuna* vuelve a referirse al itinerario textual del nuevo poema: comunica que Hernández "ha concluido de escribir la segunda parte de la obra, que se titula *La vuelta de Martín Fierro*". La puja existente entre los editores porteños para editarla es comentada diez días después en la primera página de *La República*; la oferta mayor ha sido de 80.000 pesos fuertes. (26)

El 1º de marzo de 1879 aparece la edición príncipe. (27) El autor

anuncia en el prefacio una tirada de 20.000 ejemplares divididos en cinco ediciones de cuatro mil cada una. Entre el 1º y el 2 de marzo varios diarios de Buenos Aires se refieren a su aparición (y ahora ya no se trata de avisos pagados): *El Siglo*, *La Tribuna*, *La Prensa* (donde se publicará un extenso comentario el 4 de mayo), *El Pueblo Argentino*, *La Patria Argentina* (con una extensa nota), el periódico francés *Le Courrier de La Plata*, el diario inglés *The Standard* y el diario alemán *Deutscher Pioner am Rio de la Plata*. El 4 de marzo le dedica una reseña bibliográfica *El Correo Español*. (28)

Ya con el solo hecho de encarar el regreso del personaje para integrarlo resignadamente en la sociedad que lo maltrató, *La vuelta de Martín Fierro* anunciaba el fracaso de un modelo de resistencia; por eso, el título mismo es el enunciado de un desistimiento: se ha abandonado la postura político-cultural desarrollada en el imaginario de la *Ida*. Paralelamente, el ex sublevado de los entreveros jordanistas toma cada vez mayor distancia de las actitudes de su criatura literaria. En ese mismo mes de marzo, es elegido diputado provincial por el Partido Autonomista Unionista; de este modo, se incorpora al sistema que sus antiguos enemigos identifican con la legalidad y no tarda en adherir a la candidatura presidencial de Julio Argentino Roca.

La genética textual de La vuelta de Martín Fierro

El único pre-texto manuscrito de la V*uelta* que se conserva abarca seis cuadernos de tipo "escolar" con hojas rayadas en el anverso, donde escribe Hernández dejando el dorso en blanco para ocuparlo ocasionalmente con apuntes o con reescrituras. Había quedado en poder de los herederos de Hernández y hoy se encuentra en el Archivo de la Provincia de Buenos Aires (La Plata). (29)

En estos manuscritos se configura un sistema expresivo intermedio entre la *Ida* y la versión édita de la *Vuelta*. *El gaucho Martín Fierro* había arrancado de la literaturización del programa político expuesto en *El Río de la Plata* entre 1869 y 1870: el enunciador era un rebelde enfrentado con el proceso de construcción nacional, y sus principales destinatarios no eran los paisanos de la campaña sino los "puebleros", a quienes encaraba con actitud desafiante. Pero cuando en 1876 acomete una continuación, Hernández es un político que se está haciendo respetar en la ciudad de donde se había exiliado y un autor consagrado por un éxito que ha atravesado todas las capas sociales. Si bien el poema no cuenta con la adhesión de "toda" la comunidad

letrada, a causa de su éxito tampoco ha producido indiferencia en el público ilustrado (según testimonian los "Juicios críticos" en perpetuo crecimiento anexados por el propio autor a partir de la 8ª edición de la *Ida*). Pero sobre todo, el poema ha tenido una repercusión popular no prevista de antemano, y este fenómeno ha hecho reflexionar a Hernández y a terceros, como en Santiago Estrada, que el 9 de marzo de 1879 escribe en el diario católico *La América del Sur* (en un comentario sobre los dos poemas de Hernández): No se nos oculta que el libro del Sr. Hernández contiene un peligro, que sería conveniente que él hiciera desaparecer, luego que se diera cuenta cabal de su importancia.

> Aun cuando es verdad que la condición del gaucho es abominable, lo que hasta cierto punto explica sus excesos, la enumeración de sus hazañas, el elogio de su valor, ejercitado en riñas sangrientas, debiera contrapesarse, enseñándole a condenar los extravíos de su sensibilidad.

El pre-texto conservado narra, simplemente, un regreso de tierra de indios. Claro que esto ya suponía el abandono de un modelo de resistencia, pero la reelaboración posterior —que transformará una "vuelta de" en una "vuelta a"— intentará definir formas de reinserción. Aquí, después de describir la vida en las tolderías, la peste y la muerte de Cruz, sin haber referido la huida de Fierro se pasa al hallazgo de los hijos y el encuentro con Picardía. Finalmente, un *racconto* con el episodio de la cautiva y de su fuga en compañía de Fierro cierra esta primera versión, y éstos son los dos últimos versos del manuscrito: "Pues infierno por infierno / Prefiero el de la frontera" (que coinciden con los versos 1549-1550 del canto 10). Siguen hojas en blanco, pero falta el firulete con que Hernández solía rubricar el final de cada canto. Seguramente planeaba un cierre en el que irrumpiría el narrador como había ocurrido en la *Ida* y como volverá a ocurrir en la versión édita.

La reestructuración y el agregado de dos significativos pasajes en un estadio posterior —el de la payada con el Moreno y el de los consejos paternales— terminan de redefinir una nueva obra: el matrero se reinserta en la sociedad como cantor, en adelante sólo intervendrá en combates poéticos, y los consejos refuerzan la actitud de acato ante la Ley.

En este pre-texto, Hernández ha empezado a pasar en limpio un borrador anterior con letra caligráfica de mayúsculas muy trabajadas, y generalmente rubrica con una línea firuleteada el final de cada canto. Sin embargo, al llegar al canto VI empieza a efectuar modificaciones cada vez más frecuentes no sólo sobre la marcha sino también en interlineado; es decir, como producto de una relectura posterior. Paulatinamente, la pretendida copia en limpio se ha ido transformado en un nuevo borrador y no sólo las reescrituras se irán incrementando sino que también surgirán primeras textualizaciones más extensas y reestructuraciones de los cantos. Así, en tanto la copia en limpio del pre-texto de la *Ida* sólo adquirirá la condición de "borrador" cuando en una etapa ulterior se produzcan reelaboraciones estructurales y estilísticas, aquí ha quedado la huella de una intersección de estadios genéticos.

En un proceso textual que transcurre a lo largo de 1876 y 1878 se observan, consecuentemente, las principales orientaciones de reescritura registradas en las ediciones 10ª y 11ª de la *Ida*. Pero se ha aguzado la percepción de rastros de una voz culta:

Aves, cuadrúpedos, peces, *Se alimentan* de mil modos	*Ya aves, y bichos y pejes,* *Se mantienen* de mil modos; (II, 469-470)

Las traducciones de un registro a otro suelen englobar sistemas de valores:

Todo *el que sabe vivir* Busca a su lau los placeres;	Todo *el que entiende la vida*

Busca a su lao los placeres (691-692)

En el reemplazo de la expresión “saber vivir” (*savoir vivre*, “aprovechar todos los placeres de los que pueden disfrutar los sectores privilegiados”) por “entender la vida” (“buscarle un sentido a la existencia que ha tocado en suerte”), la reescritura recorre el abismo de expectativas que separa a la clase social del autor de la de sus personajes.

Por otra parte, a diferencia del pre-texto de la *Ida*, a lo largo de estos manuscritos un trazo caracterizado por estilos y ritmos cambiantes permite suponer un trabajo escritural que abarcó cierto período de tiempo. Durante la reelaboración, además, el relieve adquirido por la estampa del viejo Vizcacha y por las truhanerías de Picardía determinó la desmembración de varios cantos. Las profusas reescrituras y las textualizaciones primigenias que se observan en la narración de la historia del hijo de Cruz muestran a un poeta muy interesado por desarrollar la veta picaresca, en tanto que su intercalación en páginas que previamente se habían dejado en blanco sólo prueba que el poeta hizo un ensayo antes de pasar una primera redacción en limpio (los manuscritos conservados no aportan ningún fundamento para atribuir a la historia de Picardía una antigüedad mayor y adjudicarle el carácter de embrión de los dos poemas, según la hipótesis sostenida sin argumentación sólida por Ezequiel Martínez Estrada).

Así como se presta más atención a las melodías eufónicas, las libertades de la palabra se encauzan más decididamente por los caminos trazados por la preceptiva (gramatical y retórica) con mayor frecuencia que en el proceso textual de la *Ida*. La premisa del sistema de modelización primaria resultante consiste en encasillar el dialecto rural en los moldes estructurales de la lengua estandarizada; en este sentido, la reescritura del verso 394 (que ruraliza un adjetivo pero enmienda la gramática) sintetiza la dinámica escritural que la pone en práctica:

Ms.	de *puros desconfiados*
ed.	Y de *puro desconfiaos*

Cuando en 1879 se publica la *Vuelta*, un autor consagrado y político respetado habla a través de su poema a la nación entera y, muy especialmente, a los desposeídos que lo reconocen como su defensor. Pero como en la *Ida*, en las orillas del texto Hernández le sigue hablando al público letrado, y en el prólogo titulado "Cuatro palabras de conversación con los lectores", avanza en un movimiento de aproximación a la par que enfatiza la distancia respecto de la carta-prólogo dirigida a Zoilo Miguens: un escritor exitoso ya no necesita de intermediarios con los lectores, les habla directamente. Contrasta también con la primera introducción el acopio de fundamentos "materiales" con el que se pretende avalar la obra: éxito de venta, tirajes, ilustraciones (aunque esa línea había quedado inaugurada ya en la 8ª edición de la *Ida*).

Sobre esa base, también se encarará con otro tono la argumentación literaria. El derecho de usar un lenguaje indisolublemente ligado a una cultura se defiende con firmeza y solvencia; no obstante, llama la atención que ese apoderado de la voz del gaucho que fue Hernández se refiera a los marcadores del habla rural en términos de "defectos" y de "barbarismos" (por más que la misma ciencia lingüística no haya elaborado un concepto objetivo de "dialecto" hasta bien entrado el siglo XX) y se ponen en evidencia las tensiones del género gauchesco.

En tanto la carta a José Zoilo Miguens privilegiaba la veracidad de un conflicto social en diálogo con un par político ("Cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia"), la conversación con los pares sociales enfatiza la inserción del pensamiento gaucho en la cultura universal y se ocupa de demostrar que el autor está al corriente de las discusiones que mantienen los intelectuales de su época. Sostiene que el acervo de un saber "tradicional" condensado en los refranes liga al gaucho con las culturas más antiguas del planeta, y lo avala con la alusión a Ferdinand Denis —conservador de la Biblioteca Nacional de París y autor de *Le Brahme voyageur, ou la sagesse populaire de toutes les nations* (obra traducida al español por Vicente Pazos Kanki)—, a la vez que el tema de la unidad y la diversidad cultural le permite citar una opinión de Vicente Fidel López vertida en su Prólogo al libro de José María Ramos Mejía, *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, cuyo tomo I acababa de publicarse. (30)

Por otra parte, la insistencia en asignar finalidades pedagógicas a

su poema ("Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído") se pormenoriza en un decálogo de objetivos moralizantes (a los que según el autor debería ajustarse una obra "ideal"), que incluye este propósito: afirmar "en los ciudadanos el amor a la libertad, sin apartarse del respeto que es debido a los superiores y magistrados". Los consejos del canto XXXII lo recalcarán: "Obedezca el que obedece / Y será bueno el que manda" (II, 4719-4720).

Por último, rubrica esa manifestación de un espíritu conciliador una declaración de respeto por los escritores que cultivan la temática rural en lenguaje elevado:

> Saturados de ese espíritu gaucho hay entre nosotros algunos poetas de formas muy cultas y correctas, y no ha de escasear el género, porque es una producción legítima y espontánea del país, y que en verdad, no se manifiesta únicamente en el terreno florido de la literatura.

La dinámica textual del Martín Fierro

En un imaginario emblemático indisolublemente unido a las prácticas políticas y a las vivencias personales del autor, el regreso claudicante del protagonista impone una reformulación del aparato enunciativo de la *Ida*, que se instala en el marco de un desplazamiento de un sistema conceptual a otro: a la afirmación orgullosa de una cultura gaucha (sintetizada en el potente preludio del Canto I) sigue el tácito respeto por un sistema al que ahora se considera necesario adaptarse ("Me he decidido a venir / A ver si puedo vivir / Y me dejan trabajar" —II, 136-138—). Noé Jitrik ha analizado en "El tema del canto en el *Martín Fierro*" ese desplazamiento desde la afirmación de un orbe gaucho, autónomo y autosuficiente, hacia el respeto por una universalidad cultural que proviene de la civilización que ha destruido al gaucho. (31) La aceptación de las reglas del nuevo orden conciliatorio abierto por la presidencia de Avellaneda (1874-1880) se traduce en un cambio de modalidades discursivas: en la *Vuelta*, si bien no se descarta totalmente la denuncia, se destierra la manifestación desafiante y la queja se transforma en resignación, en tanto que el relieve de una actitud justificativa asume la forma de la explicitación

y lo descriptivo ofrece un amplio espacio a la elaboración literaria.

Las principales disimilitudes entre la *Ida* y la *Vuelta* ya han sido señaladas por la crítica. Son bien conocidas las diferencias formales e ideológicas de la *Vuelta*: por un lado, mayor extensión, una elaboración literaria más sostenida, pormenores descriptivos, inventarios pintoresquistas; por otro, un cambio de tono que se asocia a los desplazamientos políticos del autor y también, probablemente, al regodeo en su capacidad como poeta gratificado por el éxito. El registro de disimilitudes se incrementa sensiblemente a partir del análisis de la dinámica textual, particularmente, mediante el examen del movimiento estrófico y la elaboración de modalidades discursivas concomitante (dos espacios de inscripción de orientaciones reescriturarias sostenidas). Pero también se comprueba que los cambios no son lineales ni se producen sin tensión.

Las diecisiete estrofas añadidas en el texto de la *Ida* son, fundamentalmente, unidades discursivas que enfatizan actos de habla: quejas, denuncias, protestas, puntualizaciones; así, el conocimiento de estas interpolaciones da pistas sobre la voluntad de difundir una programática y definir una retórica. (32) Paso a examinar algunas.

La sextina de versos 823-828 añade a la denuncia una propuesta concreta (los jefes de milicia no deben ejercer actividades lucrativas en la región):

Y colijo que no quieren
La barunda componer…
Para esto no ha de tener
El Jefe, aunque esté de estable,
Más que su poncho, y su sable,
Su caballo y su deber.

La intercalación de los versos 2089-2094, por su parte, lanza una propuesta política (se insinúa que existen grupos dirigentes capaces de satisfacer las aspiraciones de la campaña): Y dejo correr la bola

Que algún dia se ha de parar…
Tiene el gaucho que aguantar
Hasta que lo trague el hoyo…
O hasta que venga algún criollo
En esta tierra a mandar.

En el final del canto XII —después de un análisis panorámico de la situación social y antes del anuncio de la determinación de marchar a las tierras de los indios libres—, se redondea el pensamiento con el agregado de una estrofa sentenciosa: Y se hacen los que no aciertan

A dar con la coyontura…
Mientras al gaucho lo apura
Con rigor la autoridá,
Ellos a la enfermedá,
Le están errando la cura. (I, 2137-2142) (33)

En el movimiento estrófico registrado en los pre-textos de la *Vuelta* se advierte, en cambio, otra orientación. Siguiendo el orden lineal del atemperado preludio del nuevo poema, el primer agregado que se registra en la versión édita es la sextina de versos 43-48: Que cante todo viviente

Otorgó el Eterno Padre,
Cante todo el que le cuadre
Como lo hacemos los dos,
Pues sólo no tiene voz
El ser que no tiene sangre.

El sentido del verso 46 (que parece aludir a la presencia de otro cantor, como en la payada) ha sido interpretado por Amaro Villanueva en función de un movimiento de integración entre el cantor rural y el poeta culto (el "pueblero" al que se alude en el primer verso de la sextina siguiente); (34) por otra parte, la condición de estrofa interpolada en función de ese movimiento de superación de antagonismos justifica esa inusual deixis anticipatoria. En tanto el ímpetu contestatario de la *Ida* se inscribe en un sistema social injusto, la convivencia de dos categorías socioculturales (en un diálogo comenzado —explícitamente— en "Cuatro palabras de conversación con los lectores") se enmarca en un orden teológico abstracto ("Que cante todo viviente / Otorgó el Eterno Padre" se lee al comienzo de esa sextina) en busca de justificaciones ético-religiosas para un desplazamiento político. Así, las reconciliaciones literarias acompañan a las políticas (aunque Hernández no vivirá sin conflictos esos reencuentros).

La *Ida* está atravesada íntegramente por lo que Borges y Ludmer consideran los dos tonos dominantes de la literatura gauchesca: el desafío y el lamento; pero en la *Vuelta* se mitiga la actitud desafiante y el lamento se transforma en resignación. La voz del poeta ha cambiado y desde el primer verso toma distancia del preludio de la *Ida* comenzando a hablar con lenguaje abstracto y autoridad docente ("Atención pido al silencio / Y silencio a la atención" —II, 1-2—). Por otra parte, el tema de la "adversidad" deja de asociarse indisolublemente a la injusticia social y busca una presunta raigambre metafísica; en el canto 3, la intercalación de la estrofa de versos 361-366 añade un movimiento más a la sucesión de "variaciones" sobre el motivo de la inevitabilidad del sufrimiento: Es el destino del pobre

> Un continuo zafarrancho,
> Y pasa como el carancho
> Porque el mal nunca se sacia,
> Si el viento de la desgracia
> Vuela las pajas del rancho.

En consonancia con la pérdida del ímpetu contestatario, el poeta asocia en la sextina siguiente otros motivos clásicos del conformismo social: el del encadenamiento "pesares-consuelo" y el de la omnipotencia de los designios divinos. Esa actitud providencialista vuelve a proyectarse en otra interpolación, la de los versos 463-468: En las sagradas alturas

> Está el máestro principal,
> Que enseña a cada animal
> A procurarse el sustento
> Y le brinda el alimento
> A todo ser racional. (35)

También se proyecta en las reescrituras una creciente vocación pedagógica. En el canto 10 —en el pasaje en el que se describen las habilidades del indio para adiestrar caballos—, las estrofas agregadas en la versión édita terminan por configurar un minitratado de doma de potros, y después del verso 1485 se introducen cinco estrofas con instrucciones para orientarse en el desierto. Hasta en ese mundo del

revés de la literatura aleccionadora que son los consejos de Vizcacha y las lecciones sobre ardides de tahúr que imparte Picardía se incorporan nuevos componentes. (36) En cuanto a la culminación de la línea didáctica, la cátedra de Fierro en el canto 32, no estaba —como ya se ha dicho— en el pre-texto manuscrito que se ha conservado.

Interpretando la sucesión de los dos poemas que se publican separados por un intervalo de siete años, Martínez Estrada y otros críticos han leído la *Vuelta* contraponiéndola con *El gaucho Martín Fierro* en términos de claudicación, y los han enmarcado como los extremos del proceso que lleva a Hernández de la revolución a la conciliación. Siguiendo paso a paso la génesis se descubren marchas y contramarchas, pero es indudable que van quedando en el proceso de escritura las marcas de alguna claudicación, y en un espacio en que la poesía se funde con la política, se trata también de defecciones de un modo de entender la literatura. Por ejemplo, en los manuscritos ya estaba ultimado el canto de El Hijo Mayor y el inventario de sus desgracias concluía con una sextina centrada en el tema de la privación de experiencia vital: "Quien encerrao ha vivido / Tiene poco que contar—". (37) Pero Hernández anotó al margen, con una tinta de otro color que permite suponer el transcurso de algún tiempo: "El que gobierna es un santo *y los demás muy buenos,* pero la cárcel es dura de por sí".

Enrique O'Gorman fue considerado por sus conciudadanos un funcionario policial impecable, tanto en la Jefatura de Policía (durante su mandato prohibió la aplicación de tormentos) como en el gobierno de la Penitenciaría. La realidad social había venido sustentando un poema de denuncia, pero ahora se entrecruzan otros planos y se distorsiona un sistema literario que no ha llegado a desecharse en forma total. El poeta quiso evitar que su tono crítico rozara a O'Gorman y esta intrusión del contexto de situación inmediato en el proceso de simbolización lo impulsa a intercalar cuatro sextinas antes de la que cierra el canto. Las dos primeras rompen el armado de la historia de una víctima de la injusticia social: Grabenló como en la piedra

> Cuanto he dicho en este canto—
> Y aunque yo he sufrido tanto
> Debo confesarlo aquí:

El hombre que manda allí
Es poco menos que un santo.

Y son buenos los demás,
A su ejemplo se manejan…
Pero por eso no dejan
Las cosas de ser tremendas;
Piensen todos y compriendan
El sentido de mis quejas. (II, 2055-2060)

Y siguen otras dos sextinas en las que el acto de habla-consejo, que tanta relevancia adquiere en la *Vuelta*, no alcanza a encubrir la voluntad de fundamentar rectificaciones y el intento de subsanar la endeble cohesión del nuevo final.

En la *Ida*, una vigorosa retórica panfletaria no sabe de medias tintas. Y, consecuentemente, José Zoilo Miguens —el juez de paz y comisario de la Zona Sur que ha hecho oír una y otra vez sus denuncias contra los atropellos sufridos por los hombres de la campaña— se queda a la orilla del texto (en el prólogo), pero fuera del imaginario. Como también en el universo de la *Vuelta* jueces y comisarios se eslabonan en la cadena de males junto con comandantes, asistentes, vigilantes y pulperos, se ha producido aquí la fractura de un sistema literario.

Pero claro ejemplo de dinamismo textual, cuya movilidad no es sólo la que le impone quien canta opinando y luego cambia de opinión, sino también quien después de haber alcanzado sus objetivos retrocede para recobrar momentos entrañables, la primera relación de Picardía recibe interpolaciones que recuperan la actitud crítica de la *Ida* (II, 3617-3656, 3689-3724, 3835-3842). Hernández no está resuelto a romper los sólidos pactos de lectura anudados a lo largo de siete años. Sin embargo, aunque han reaparecido las denuncias, la queja y también las propuestas, no ha llegado a restablecerse el tono desafiante, y en la última serie incorporada (II, 3851-3886) se instala un viraje decisivo (desinterés por la lucha, aceptación de un destino desgraciado, nihilismo): … Pero eso yo no lo entiendo,

Ni a aviriguarlo me meto; (II, 3851-3852)

Y es necesario aguantar

El rigor de su destino;
El gaucho no es argentino
Sinó pa hacerlo matar. (3867-3870)

Y es forzoso el soportar
Aunque la copa se enllene;
Parece que el gaucho tiene
Algún *pecao* que pagar. (3883-3886)

De este modo, por último, en esa formulación de una conjetura retórica se ha asomado la noción de "pecado" y con ella un anticipo del final, en el que Fierro y los suyos sufren una doble derrota: han fracasado porque la política y la ley siguen condenándolos a la disgregación familiar; pero la pérdida de identidad —simbolizada por el cambio de nombres— acarrea la segunda derrota, ya que asumen sobre sí la culpa que la *Ida* descargaba sobre un sistema injusto ("Aquel que su nombre muda / Tiene *culpas* que esconder" —II, 4797-4798—).

En síntesis, las orientaciones reescriturarias que prevalecen van dejando una impronta sostenida: en el proceso creativo de la *Vuelta* se va desescribiendo *El gaucho Martín Fierro* en un itinerario no exento de tironeos, de marchas y contramarchas. En el primer poema, una víctima del sistema lo enfrenta y, finalmente, lo abandona con el propósito de atacarlo desde afuera en alianza con otros marginados ("A más de eso en los malones / Podemos aviarnos de algo" —I, 2265-2266—). Acompañando esa trama, el lenguaje poético se salió también de madre, y conservó una fuerza y un ímpetu tan avasalladores que las ulteriores "desescrituras" no pudieron doblegarlo.

Bibliografía

Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"* (en colaboración con Margarita Guerrero), Buenos Aires, Columba, 1953.

Fermín Chávez, *José Hernández. Periodista, político y poeta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro*", *Suspender toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Noé Jitrik, *José Hernández*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* [1948], México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en Horacio J. Becco *et al.*, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en Jorge B. Rivera (selección, notas, vocabulario y cronología), *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

David Viñas, "José Hernández, del indio al trabajo y a la conversión (1872-1879)", *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández. 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

1- Rafael Hernández, "José Hernández", en *Pehuajó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran*, Buenos Aires, Imprenta J. A. Berra, 1896.

2- Noé Jitrik, *José Hernández*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

3- Ha sido incluida por Tulio Halperín Donghi en su reedición de *Proyecto y*

construcción de una nación. Argentina 1846-1880, Buenos Aires, Ariel, 1995.

4- Se cita el texto que establecí para la edición crítico-genética publicada en el volumen 51 de la Colección Archivos (José Hernández, *Martín Fierro*. Élida Lois y Ángel Núñez, coordinadores. París-Madrid, Colección Archivos, 2001). Los números romanos I y II identifican *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, respectivamente, y van seguidos de la numeración de los versos transcriptos.

5- Citado por Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández. 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

6- José María Fernández Saldaña, "José Hernández emigrado en Brasil", en *La Prensa*, 6-10-1940. El destacado es mío.

7- Ver Ligia Chiappini, "*Martín Fierro* e a cultura gaúcha do Brasil", en la edición citada en la nota 4. La autora no halla pruebas fehacientes para confirmar que la sextina hernandiana proceda del folclore gaúcho.

8- Ria Lemaire, *Voces vagabundas y textos testigos: aproximaciones a culturas en transición*, Buenos Aires, Colihue, en prensa.

9- De todas maneras, las conexiones con la versificación de la literatura de cordel del nordeste de Brasil que en este punto establece la autora no deben evaluarse en términos de influencia directa, ya que este tipo de versificación no ha sido documentado en Rio Grande do Sul.

10- Se publica en la edición citada en nota 4. El destacado es mío.

11- Leopoldo Lugones, *El payador*. Tomo primero, *Hijo de la pampa*, Buenos Aires, Otero & Co.-Impresores, 1916.

12- Ver Eneida Sansone de Martínez, Prólogo a Antonio D. Lussich, *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964.

13- Ver Ángel H. Azeves, "José Zoilo Miguens, primer amparo del gran poema criollo", en *José Hernández, el civilizador*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, 1986.

14- En la transcripción, se ha modernizado la ortografía.

15- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.

16- Se citan los versos con la numeración de la versión édita para facilitar la ubicación de su espacio textual.

17- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 8ª ed., Buenos Aires, Taller de Zincografía, 1874. Fue descripta por Joaquín Gil, quien registró alrededor de 90 variantes (*"Martín Fierro" de José Hernández. Edición ilustrativa*, Buenos Aires, Seguros El Comercio, 1968-1974, 2 vols.). Gil pudo consultar dos ejemplares en archivos privados. Yo no he podido ubicar ninguno; tampoco figura el asiento en las

bibliografías hernandianas de Horacio J. Becco y Augusto Raúl Cortazar.

18- Las bastardillas son del autor.

19- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 9ª ed., Rosario, Imprenta de "El Mercurio", 1875.

20- Esta norma se cumple escrupulosamente en el *Fausto*.

21- Textos publicados por Joaquín Gil, en obra citada en nota 17.

22- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 10ª ed., Buenos Aires, editor Ángel da Ponte, Librería "Martín Fierro", 1876.

23- José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 11ª ed., Buenos Aires, Librería "Nueva Maravilla", 1878; 12ª ed., San Martín (Provincia de Buenos Aires), Escuela de Artes y Oficios, 1883.

24- Ver C. García Basalo, *Historia de la Penitenciaría de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Penitenciaria Argentina, 1980.

25- Ver Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

26- Ver Joaquín Gil, *op. cit*.

27- José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Depósito Central: Librería del Plata, Imprenta de Pablo E. Coni, 1879. Se reimprimieron en vida del autor —y también en la Imprenta de Pablo E. Coni— cuatro ediciones más: 2ª (1879), 3ª, 4ª y 5ª (1880).

28- Ver Joaquín Gil, *op. cit*. Gil hace, también, el inventario de avisos pagados que anunciaron la aparición de *El gaucho Martín Fierro*.

29- Fue utilizado por Carlos Alberto Leumann para preparar su edición crítica del poema (José Hernández, *Martín Fierro*. Buenos Aires, Ángel Estrada, 1945). Publicó, también, sobre el tema *El poeta creador; cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro"*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

30- José María Ramos Mejía, *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, tomo I, Buenos Aires, Martín Biedma, 1878.

31- Ver Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro*", en *Suspender toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

32- Fueron intercaladas las estrofas de versos 781-786, 823-828, 919-924, 991-996, 1203-1206, 1337-1342, 1409-1414, 1463-1468, 1705-1710, 1723-1728, 1747-1752, 1801-1806, 1915-1920, 2089-2094, 2137-2142 y dos de las ocho estrofas de versos 2191-2214 (debido al avanzado deterioro del manuscrito, es difícil determinar cuáles).

33- Otros agregados enfatizan las quejas, como I, 1723-1728 y 1915-1920.

34- Amaro Villanueva, *Crítica y pico; plana de Hernández*, Santa Fe, Colmegna, 1945.

35- También en los versos 1303-1308 del canto 9, otro agregado enfatiza esa nueva inflexión del pensamiento.

36- Fueron interpoladas, entre otras, las estrofas de versos 1431-1460, 1485-1514, 2379-2384, 2385-2390, 2397-2402, 3199-3204. Ver el aparato de variantes en la edición citada en la nota 4.

37- Estos versos fueron reformulados en II, 2083-2084.

LAS LETRAS DEL *MARTÍN FIERRO*
por Julio Schvartzman

En 1866, con la publicación de *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra*, de Estanislao del Campo, la gauchesca parece haber llegado a su punto culminante. Tiene, hacia atrás, una tradición casi secular, si nos atenemos a las piezas más antiguas; ha cumplido, sin proponérselo y por vías completamente originales, el programa de una literatura nacional formulado por la llamada "generación del 37"; más que satisfacer las demandas de un público preexistente, lo ha generado; y ha creado una lengua literaria que es, a la vez que su signo distintivo, un logro excepcional en la literatura americana. (1)

Pero, sobre todo, la gauchesca se ha codificado por fin a sí misma, estableciendo, por sobre una gran variedad de modalidades y variantes, un género reconocible; perfeccionando sus instrumentos expresivos y sus funciones internas, y definiendo tan bien el modelo, y dentro de él aquella lengua literaria, que está sobre el filo de su propia parodia.

La opción fundante de la gauchesca, a partir de la lengua, por la entonación rural pampeana y plebeya parecía proponer otra formulación cultural y otra respuesta al problema de la asociación, tal como lo había presentado Esteban Echeverría desde el *Dogma socialista*, y de la sociabilidad argentina, en la versión sarmientina del *Facundo*. Sus textos se instalan sobre la convención de que lo que se lee son voces gauchas oídas que deliberan sin solemnidad sobre las grandes cuestiones de la vida nacional y sobre cómo se traman con ellas las vidas de los pobres del campo. Este rescate cultural del gaucho lo reivindica, primero, socialmente, para, de inmediato, hacerlo sujeto político, lo cual es por cierto mucho más que lo que había hecho la política "real" en ambas márgenes del Río de la Plata. Ahora bien, durante largas décadas el conflicto político se hace guerra y el género es predominantemente agónico, arma verbal de esos combates. Lo "gauchipolítico" (palabra acuñada tempranamente en los

años veinte del siglo XIX por ese desmesurado inventor de artefactos verbales que fue el cura Francisco de Paula Castañeda) impregna a partir de los treinta todo el género, que coloca así en su interior (gauchos y puebleros unitarios contra gauchos y puebleros federales) un conflicto que antes había estado (y después estará) planteado entre el género mismo y su exterior urbano, "pueblero", "alto". (2)

Punto culminante y entreacto

El *Fausto* de Del Campo pone fin a esta etapa y retorna, pero ya en otras condiciones, a aquel momento inicial en que se oía la relación que hacía un gaucho a otro de su experiencia "descolocada" en la ciudad. Se repone así el conflicto cultural de las campañas y las ciudades en su versión más extrema, audaz y, para una parte de la crítica, inverosímil: un gaucho en "el tiatro de Colón". Sólo que ahora no hay guerra, más que de versiones. Ése fue el umbral ante el cual Bartolomé Hidalgo se había detenido: en su "Relación" sobre las fiestas mayas de 1822, Ramón Contreras no llega a presenciar "las comedias" porque un incendio lo salva, diríamos, en coartada poética, de ese trance ("y yo que estaba cerquita *de la puerta pegué un salto* y ya no quise volver"). Y el "Gobierno gaucho" de Del Campo reinstala en lo social el conflicto politizado de la etapa previa: el "soberano peludo" del gaucho parlante, es decir, el estado de absoluta embriaguez que le permite delirar sobre las medidas que tomaría desde el poder, debe entenderse de la manera más literal, según la cual, siguiendo el tópico del mundo al revés, la soberanía (y con ella la sensatez y el orden) corresponde, ahora, a la ebriedad. (3)

Por su ejemplaridad, el *Fausto* criollo permite entender mejor por qué todo género requiere la repetición (y en la repetición, la diferencia) como forma de afianzarse y consolidarse; también, como clave y pacto de legibilidad; tal vez, por último, como lenta vía de declinación y posibilidad abierta de mutación hacia otras formas.

Han sido décadas de ejercitación del diálogo gauchesco, del juego de sus voces y de su servicio a la lucha inmediata —nacional primero, facciosa más tarde—, las que han posibilitado, con el poema de Del Campo, la emergencia de una conversación de paisanos en la que la sencillez y la artificiosa naturalidad coexisten con el brillo y la ocurrencia chispeante y cuya "gratuidad" remite, por lo menos, a dos campos heterogéneos: por un lado, internamente, a la pura felicidad de compartir un tiempo de ocio y de palabra, en el que las

adversidades de la guerra y la pobreza se hacen momentáneamente a un lado, pero no dejan de nombrarse y de condicionar sutilmente la situación; por otro —el de la función de la gauchesca—, al hecho de sustraerse del servicio inmediato a una parcialidad política para empezar a "literaturizarse" en un sentido más preciso y más autónomo y, desde allí, replantear viejas cuestiones, tales como la relación entre las culturas alta y baja, ciudad y campo, criollos y gringos, escritura y oralidad. Habría que aclarar que esa reticencia respecto del embanderamiento faccioso no despolitiza necesariamente el texto gauchesco, sino que lo politiza en una dimensión más mediada y compleja.

"—¿Sabe que es linda la mar?" La pregunta que dirige Laguna al Pollo, en el recreo entre el relato del primer acto de la ópera y el segundo no apunta, por supuesto, a un saber, sino a una comunión de impresiones y sensaciones, en el marco gozoso de cigarrillo, ginebra y narración de una experiencia diferida con el gran Otro ("el *Malo*"), en lo que, plegando la enunciación sobre el enunciado, podríamos llamar "entreacto" (de la ópera, de su relato en clave gauchesca). En realidad, por extensión, todo el *Fausto* de Del Campo podría concebirse como entreacto del drama gaucho que venía representando la gauchesca, y al que Laguna y el Pollo no dejan de aludir: una lana que no se cobra, un gringo que no quiere pagar (como si fuera un tímido anticipo del Sardeti de *Juan Moreira*), la guerra (del Paraguay) como "cuento" (es decir, como embrollo, timo, engaño), la pobreza desesperante, la tentación matrera de "ganar la sierra".

Ponerse a cantar

Entonces, en los primeros días de 1873, con la distribución del humilde folleto de *El gaucho Martín Fierro*, se abre un nuevo rumbo, sorpresivo e inesperado, para la gauchesca: lo que parecía definitivamente consolidado con la obra cumbre de Del Campo comienza a disiparse y a ceder terreno ante un curso completamente diferente. Por supuesto, eso no detiene la exitosa recepción del *Fausto*, que seguirá haciendo su propia trayectoria. Lo que ocurre es otra cosa: el poema de Hernández redefine el rumbo de la gauchesca, rediseña sus componentes internos, cambia su función y los modos de su interlocución social, para finalizar, siete años después, de la mano del mismo autor, con *La vuelta de Martín Fierro*, cerrando el ciclo y dejando la obra a disposición de operaciones futuras, que la colocarán

en el centro del debate sobre la identidad nacional y, más tarde, la liberarán de tan gravosa carga.

El *Fausto* criollo es el estado en que Hernández encuentra el género al despuntar los años setenta. Y eso permite entender por qué en la carta prólogo a José Zoilo Miguens que precede a la primera edición de *El gaucho Martín Fierro* la disputa interna del género se libra con Del Campo. Sin embargo, y al margen de la veta humorística que Hernández quisiera reprimir pero a la vez libera gustoso en su poema, el replanteo de la problemática social y del agudo enfrentamiento entre la campaña y la ciudad, junto con la reivindicación ya utópica de un gobierno gaucho (Cruz dirá "criollo"), comparten, al menos, con la obra de Del Campo, un fondo tópico común respecto del cual se ejercitan las diferencias.

Se ha dicho que el programa político de la *Ida* es la versión poética de la prédica periodística de José Hernández, sobre todo en el período inmediato anterior, desde las páginas de *El Río de la Plata*. (4) Pero se suele pasar por alto que la elección del punto de vista del poema condiciona fuertemente el tono de sus opciones programáticas. (5) Fierro, al despacharse a gusto contra el "gringo bozal" centinela del cantón, practica una xenofobia sin prevenciones, a diferencia del equilibrado periodista que en "Los inmigrantes y los hijos del país" se había limitado a alertar, contra las políticas oficiales, que "La inmigración sin capital y sin trabajo, es un elemento de desorden, de desquicio y de atraso". (6) Y aunque el gaucho que opta por abandonarlo todo para ir a los toldos reconoce una filiación en aquel artículo en que se denunciaban "las bárbaras hecatombes de la conquista de América" (7), ya es otro cuando cuenta cómo mata al hijo del cacique: Ahi no más me tiré al suelo

> Y lo pisé en las paletas
> Empezó a hacer morisquetas
> Y a mezquinar la garganta…
> Pero yo hice la obra santa
> De hacerlo estirar la jeta. (I, 607-612) (8)

En realidad, lo político está subsumido, en el poema, en una perspectiva eminentemente social de confrontación con la política oficial que viene de la ciudad, y que está encarnada en el gobierno de Sarmiento. Los padecimientos del protagonista provienen de las

prácticas de jueces de paz y comandantes de campaña, que ocupan todo el espacio concebible de la política, por lo cual la reticencia de Fierro en relación con ésta entronca con una antigua línea protoanarquista de la gauchesca.

Cuando Fierro, altanero, proclama, "Pero esas trampas no enriedan *A los zorros de mi laya,* Que esa Ganza venga o vaya, / Poco le importa a un matrero" (I, 961-964), su radical negación hace recordar los primeros versos del "Cielito del blandengue retirado" (anónimo, *c.* 1821-1823), escéptico precursor de la posición antipolítica: "No me vengan con embrollos / de Patria ni montonera". (9) En el *quid pro quo* de "esa Ganza" se condensa una actitud refractaria a la política, su vocabulario y su onomástica: el apellido del ministro de guerra de Sarmiento, Martín de Gainza, se animaliza y se feminiza. Hernández termina modificando el verso, para sustraerlo de la coyuntura y hacerlo más límpida y clásicamente legible: "Que el menistro venga o vaya".

El poema no sólo reorienta la gauchesca en un sentido completamente ajeno a la etapa gauchipolítica, cuando la militancia facciosa no dejaba lugar a la duda sobre la bondad de la propia causa y sus jefes y arrojaba toda la artillería verbal sobre el enemigo, sino que hace reposar esa negatividad en una fortísima entonación individual. Y en esa entonación irrumpe, del lado de lo elegíaco y contra todo el forzamiento épico de las lecturas del centenario (las de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones), la veta lírica. No es que hubiesen faltado, antes, en el género, voces individualizadas ligadas a un nombre y a una historia personal (Chano, Contreras, Jacinto Cielo, Pancho Lugares, Paulino Lucero, Aniceto el Gallo, etcétera) ni que esa suerte de heterónimos revelara su condición proteica haciéndose título de hoja suelta, folleto, gaceta o periódico, y aun, ya sobre los años setenta, libro. Pero faltaba, allí, en esa singularización, el acento de la fuerte subjetividad. Faltaba, podemos decir, la "pena estrordinaria", que, realmente —apuesta decisiva de Hernández—, es extraordinaria en el género.

Al elegir, para el arranque del poema, un módulo incoativo propio del folclore ("Aquí me pongo a cantar"), Hernández hace algo más —y algo distinto— que proveer, al decir de Ricardo Rojas, de veracidad folclórica a su criatura. (10) Desde luego que amaga el gesto formal de filiarse en una tradición inmediatamente reconocible. Pero, en el mismo movimiento, se apropia de la fórmula oral y la llena con una

voluntad y una historia personal, ficcionalizándola y haciéndola literatura.

Es más: ni siquiera es el primero en producir esa transformación. El mérito pertenece a Juan Baltazar Maciel, que en 1777 había compuesto la pieza celebratoria "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", con la que introdujo, a pesar de su inscripción cortesana y sus vacilaciones lingüísticas, el protocolo fundamental de la gauchesca: "Aquí me pongo a cantar *debajo de aquestas talas* del maior guaina del mundo / los triunfos y las gasañas". (11) Maciel le pone copla a su "guaso" para mejor dotarlo de rusticidad y desde allí, desde su voz baja, colaborar a la canonización del héroe militar y primer virrey del Río de la Plata, en una exaltación de localismo "nacional" previo a la nación misma, a partir de la contraposición respecto del enemigo portugués. La original elección le permite jugar, de paso, con motes y giros lingüísticos portugueses, anticipando una veta fecunda del humor gauchesco: el uso connotativo —con frecuencia a través de la distorsión— de la lengua otra.

Las similitudes no hacen más que subrayar los contrastes con la construcción hernandiana. La voz gaucha, en el *Martín Fierro*, no celebra un heroísmo reciente o pretérito de ninguna jefatura política o militar: produce un heroísmo popular futuro, como lo confirma la historia de las lecturas del poema, y aun el rechazo entre ético y nacionalista de quienes no deseaban delegar en un desertor y un matrero las virtudes representativas de paladín épico.

Dichas desdichas

La "pena estrordinaria" es, entonces, un punto de partida y un estado de ánimo desde el cual se entona todo el canto, desde el principio hasta el final, incluso de la *Vuelta*, dotando de unidad emocional a un texto múltiple que, en otros sentidos, se quiebra y bifurca. *Leitmotiv* o bajo continuo, la pena, las penas, el penar o el vivir penando (así como el sufrir, el padecer, el dolor y la desgracia) aparecen siempre en el discurso de Fierro, también en los de Cruz, el Hijo Mayor y el Hijo Segundo. Sintomáticamente, están ausentes del decir del Viejo Vizcacha y casi ausentes o apenas presentes con distinto sesgo en Picardía, ambos personajes concebidos fuera del compromiso de la ejemplaridad y que por eso diseñan trayectorias divergentes, no edificantes. Condicionado por opciones contextuales,

métricas y rítmicas, Hernández alterna estos lexemas con el de "desdicha", que recurre en el habla de Fierro, de Cruz, del Hijo Segundo, de Picardía (pero sólo cuando, hacia el final, su picaresca de tahúr cede paso a la intención moralizante del texto, en el espíritu de los consejos del padre a sus hijos) y, de manera reveladora, en la voz de cierre del "gran narrador", que contiene el discurso de todos, incluso el del propio Fierro, tanto en el final de la *Ida* como en el de la *Vuelta*.

Hernández no puede resistir la imantación sonora que va de "desdicha" a "dicha", sustraída esta última de la facilidad etimológica contrastante o antonímica, en el sentido de felicidad o fortuna. La *dicha* que se aproxima, en la sintaxis del poema y en la estructura de su rima, a la desdicha que lo recorre en su integridad, es el participio del verbo *decir*, por lo cual la dolorosa situación narrada se comunica al acto mismo de su enunciación, y a la inversa. Así, en las últimas estrofas de la *Ida* el narrador se apropia del canto como texto y establece complicidad con el lector. Aun en el infortunio, juega: "Por ser ciertas les conté, / Todas las desgracias dichas— *Es un telar de desdichas* Cada gaucho que usté ve" (I, 2307-2310). Y en el último canto de la *Vuelta*, con la postulación de una horizontalidad de niveles que resiste la dura prueba de la propia estructura del poema que la desmiente, en una hermandad entre la voz que interpela al Estado, a los lectores y al futuro, y la del cantor sumido ya en el descanso, se insiste: Pues son mis dichas desdichas,

> Las de todos mis hermanos
> Ellos guardarán ufanos
> En su corazón mi historia
> Me tendrán en su memoria
> Para siempre mis paisanos. (II, 4877-4882)

Ya la fusión se vuelve indiscernible: cantor, narrador, autor, canto, libro.

En una línea opuesta a la de Domingo F. Sarmiento, que en un célebre pasaje del *Facundo* había elaborado una tipología social en la que el "gaucho malo" resultaba una emanación "natural" de la pampa agreste, el *Martín Fierro*, sobre todo su primera parte de 1872, venía a decir que no había naturalmente gauchos malos: que ellos eran un producto de la iniquidad gubernamental, al vulnerarse las libertades

más elementales de los pequeños productores de la campaña, negárseles instituciones básicas, deshacer sus familias; brevemente: al transformar a hombres mansos (así se autodefine el personaje de Hernández) en matreros. De manera que las penas y las desdichas del poema son verificables, sociales e históricas, pero también suficientemente personales e íntimas como para dar paso, allí, al desborde lírico. Llegando a un extremo, en "La penitenciaría", canto del Hijo Mayor, la desdicha se hace metafísica, así como en la réplica de Fierro a Cruz, al final de la *Ida*, asoma en el *quantum* de pena un cariz teológico: Pero tantos bienes juntos

> Al darle [Dios], malicio yo
> Que en sus adentros pensó
> Que el hombre los precisaba,
> Pues los bienes igualaba
> Con las penas que le dio. (I, 2179-2184)

Cansancios

Desde luego, este lirismo encuentra pronto su contraste y su anticlímax de aventura o de farsa, pero tiene una innegable fuerza propia. Algo similar ocurre con un tópico del canto popular y de la gauchesca, que podríamos llamar del cansancio de cantar. En la penúltima cuarteta del "Cielito del blandengue retirado" se lee, en el estilo contundente del soldado defraudado por guerras, políticas y jefes, y poco dado al circunloquio: "Basta de cielo señores, *que la prima me ha faltado,* y de cantar tan seguido / me siento medio cansado"; la referencia a la cuerda y al canto mantiene el pacto de oralidad que es la base del género. Es curiosa la inflexión del tópico en Hidalgo, porque hacia el final del "Nuevo diálogo patriótico" entre Chano y Contreras, reaparece el narrador que ya había cerrado el "Diálogo patriótico interesante" para volver a clausurar la composición, postergando el relato porque, confiesa, "ya la pluma se ha cansao". (12) Haciendo visible el artificio fundante del género (a saber, que la escritura deviene un mero instrumento de la transcripción de las voces habladas) y por consiguiente desarticulándolo, irrumpe, en medio de la ilusión de las voces oídas y referidas, la práctica material de la escritura, cuyo instrumento retórico convencional, la pluma, metonimiza la fatiga del escritor.

En el poema de Hernández el tópico otorga pistas de una

contigüidad entre la palabra del protagonista cantor y la del narrador que la contiene. En la *Vuelta*, cuando se llega al punto nuclear del reencuentro de Fierro con sus hijos, en la pulpería que hace de marco interno a la emisión del canto y a su escucha por los "presentes", el cantor amaga con dejar la palabra; sin embargo, todavía dedicará todo un canto (el 11) para llenar el vacío narrativo que media entre su regreso de los toldos con la cautiva y el presente de la narración, intervendrá —instigado por el desafío— en la payada con el Moreno y se despedirá para siempre con los consejos. Al anunciar ese postergado silencio, explica: "Concluyo esta relación, / Ya no puedo continuar, *Permítanme descansar:* Están mis hijos presentes" (II, 1553-1556).

Lo notable es que, en el límite del texto, en la despedida, el gran narrador invoca la misma razón, inscripta en un verso idéntico, para clausurar el libro con una entonación sacramental: Permítanme descansar,

> ¡Pues he trabajado tanto!
> En este punto me planto
> Y a continuar me resisto
> Éstos son treinta y tres cantos,
> Que es la mesma edá de Cristo. (II, 4859-4864)

En el interior de la historia narrada, el trabajo había pasado por diversos avatares, desde la idealizada "junción" de la edad de oro evocada en el canto 2 de la *Ida* y la expropiación de la mano de obra de los soldados en la chacra del coronel, hasta el regreso domesticado de la vuelta y la identificación, en los consejos finales, entre trabajo y ley. Sólo en su relación con la especificidad del canto, el trabajo asume una condición hondamente humana, física y subjetiva, y a la vez sacrificial y mística, vinculada con el inexcusable cumplimiento de un deber y con la ética de la "constancia suma". (13) Que esa condición, isotópicamente, establezca una comunión entre la voz de Fierro y de quien, en el límite entre el poema y su exterior "real", lo narra; que el permiso para descansar se solicite, en un caso, al auditorio circunstante en el interior de la historia cantada, y en otro, con las mismas palabras, al universo de lectores presentes y futuros, constituye una clave fundamental para la intelección del conjunto, un deslizamiento desde el texto hacia su función, y como puesta en abismo, de su ulterioridad hacia su estructura interna, en un

entramado que hace creíble la parada hiperbólica del narrador cuando proclama: “Éste es un botón de pluma / Que no hay quien lo desenriede” (II, 4803-4804).

Dos tradiciones

En el *Martín Fierro* (en rigor, más precisamente, en *El gaucho Martín Fierro* de 1872) convergen una tradición militante que viene resistiendo el curso dominante de la política nacional y una tradición literaria (la gauchesca) que se ha hecho lentamente un lugar (eso sí, lateral y problemático) en la cultura argentina. La corriente política hegemónica desembocará, no sin conflictos, en la llamada “conquista del desierto”, la consolidación del Estado central en el 80, la federalización de Buenos Aires y el impulso de un proceso modernizador que integrará definitivamente el país al mercado mundial y a su división internacional del trabajo.

La convergencia que se produce en la *Ida* entre ambas tradiciones es posible por el haz de experiencias que caracteriza la biografía de Hernández, en la que habría que computar su conocimiento de las tareas de la estancia, su participación en las guerras civiles del lado de Urquiza primero y de Ricardo López Jordán después, su adscripción a los federales reformistas y más tarde al autonomismo de la provincia de Buenos Aires, su poderosa sensibilidad ante la cultura popular, su agudísimo oído alerta a los registros y tonos de la oralidad rural y su increíble retentiva que lo acerca, desde un ángulo letrado, a las habilidades de los payadores. Una crisis íntima, pareja con las sucesivas derrotas de su bando político, lo lleva a resignar posiciones y formar parte de una de las vertientes que desembocan en el proyecto de Julio A. Roca. De modo que cuando escribe *La vuelta de Martín Fierro*, su posición ya ha variado considerablemente y el poema no puede sino expresar esos cambios. Pero, por otra parte, ni la obra del 72 ni la del 79 son la mera trasposición estética —supuesto que tal cosa fuera posible— de un credo político, y en su interior se libran otras batallas de modalidades y resultados incontrolables.

Si mencionamos la convergencia de la gauchesca con la resistencia política al curso dominante que va de Caseros a Roca, no es precisamente para congelar una fórmula. Porque, como vimos, la gauchesca misma no es un medio homogéneo sino un campo de tensiones. Y la política no guarda con ella una relación de mera instrumentación, como lo habían testimoniado los conflictos a que dan

lugar, en el lado unitario, los textos de Hilario Ascasubi, y en el federal, los de Luis López. En cuanto a las relaciones de Hernández con el caudillo federal entrerriano López Jordán, ciertas cartas y documentos muestran al escritor y periodista en posiciones más radicales y menos contemporizadoras que el jefe político y militar, para invertir, más tarde, los roles de esa relación. Es un lugar común de las biografías de Hernández mentar su enigmático "encierro" en el Hotel Argentino, el más elegante de Buenos Aires, a pocos pasos de la casa de gobierno, desde febrero de 1872, ya que él mismo, en la carta prólogo a Zoilo Miguens, afirma que el poema lo ha ayudado "algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del hotel". Menos conocida es la desconfianza que ese confinamiento suscita en López Jordán, que en carta a un amigo sospecha que su partidario, excesivamente independiente, "no debe andar en cosa que sirva". (14) Se podría discutir largamente si la producción poética de Hernández fue o no, a la larga, un gran servicio a la causa a la que había dado tantos años de su vida; pero, más productivamente, podría someterse a discusión si la naturaleza de la relación entre ambas prácticas se deja describir en toda su riqueza de matices por la noción unilateral y mecánica de servicio.

Podría, por último, pensarse, como mero ensayo especulativo, en la posibilidad contraria, es decir, que la propia gauchesca —entendida, ahora, casi hegelianamente, como una entidad plena que avanza hacia su autoconciencia— encuentra en la versión hernandiana del federalismo reformista y su ideología ruralista un lugar de enunciación desde el cual poner al día las demandas que, en distinta clave, venían formulando las voces gauchas que el género había puesto en circulación a lo largo de su historia.

Lo cierto es que la política entra y discurre de modos muy diversos en el poema. Uno de ellos, quizá el de mayor exterioridad, es la coexistencia, en el folleto original de la *Ida*, del artículo "El camino trasandino", reciclado de su publicación periodística anterior. Hoy, desde la posteridad clásica del *Martín Fierro*, esa conjunción resulta rarísima, casi incomprensible, incluso pensando en el folleto como objeto material. Sea lo que fuere lo que aporta el poema a la lectura del artículo, "El camino trasandino" arroja sobre el poema una concepción del progreso exógena a las miras concebibles en la figura de su protagonista, pero quizás solidaria con la voz narrativa que educadamente se despide, mientras Fierro y Cruz se van a los toldos,

arriando de una estancia una tropilla (es decir, inscribiéndose en una práctica depredatoria que ya los identifica con los indios entre quienes van a refugiar su humanidad). (15)

La otra forma de aparición de la política es su condición devastadora para la vida de Fierro y los otros gauchos, y la sensación de absoluta ajenidad que sienten éstos respecto de aquélla, cuya manifestación verbal son las distorsiones léxicas que el habla gauchesca ejerce sobre los tecnicismos políticos, produciendo efectos de distanciamiento y comicidad: los "candilatos", el "comiqué", además del mencionado "don Ganza", el "menistro".

Trabajos

Pero quizá más decisiva sea, a este respecto, la drástica revisión que hace *La vuelta* del final de la *Ida*. La decisión de Fierro de desertar primero y hacerse matrero después había culminado, tras el encuentro con Cruz y la derrota de la partida, con la determinación de poner fin a sus "pelegrinaciones" y rumbear con su amigo hacia tierra de indios. El giro es tan radical y definitivo que implica romper el pacto del canto en el propio instrumento y dejar la palabra, retomada por la súbita aparición del otro narrador que asume la responsabilidad del relato. (16) Se trata del exilio, y si bien el fenómeno de los perseguidos por la miseria y la política que buscaban asilo en los toldos era por entonces muy extendido, es la primera vez que la literatura lo recrea con tanta contundencia en el momento mismo del pasaje (el exilio emblemático había sido, hasta entonces, el de los que Rojas llamó, junto con la parte de su *Historia* que estudiaba el período, "los proscriptos" del gobierno de Rosas). (17) Es clarísima la posición de Fierro: burlar en lo físico y en lo jurídico el control estatal sobre el flujo de cuerpos y energías gauchas. Mide distancias y horizontes de poder: "hasta los indios no alcanza / la facultá del Gobierno". Tiene conciencia del corte definitivo con el mundo blanco y de la marcha hacia la aventura de lo incierto: "algún día hemos de llegar / después sabremos adónde".

Mientras la evocación inicial de la vida en la estancia, antes de los males que acarreará la leva forzosa, estaba embellecida y sustraída de todos los rigores habitualmente asociados con el trabajo, a la manera de una utopía retrospectiva, la ida a los toldos asume la forma de una utopía prospectiva. Antes, el trabajo había sido una "junción". (18) A tal punto, que la descripción de las faenas rurales del día pinta un

cuadro bucólico que concluye con una afirmación improbable en su temeridad: “Y ansí sin sentir pasaban / entretenidos el día”. El entretenimiento hace sistema con la junción, y halla su dramático contraste en el presente cruel; cuando, ya gaucho malo, Fierro mata al terne en la pulpería, se abandona a melancólicas reflexiones sobre su condición, y admite “Que el gaucho que llaman vago *No puede tener querencia” (I, 1315-1316), a lo que agrega una queja: “Le llaman ‘gaucho mamao’* Si lo pillan divertido, *Y que es mal entretenido* Si en un baile lo sorprienden” (I, 1343-1346). Éste sería, en rigor, el telón de fondo social de la campaña bonaerense, para un amplio sector de peones y aun de pequeños y medianos labradores (entre los que, ya vueltos al interior de lo que el poema representa, revista Martín Fierro), para quienes regía una normativa persecutoria y expoliadora que se remontaba, por lo menos, a 1815, con el bando de Oliden. (19)

Con su previsión sobre la vida entre los indios, Fierro se tienta: “Allá no hay que trabajar, / Vive uno como un señor”. Y de las destrezas que enumera y que lo habilitan para ese pasaje, la primera es: “sé manejar la lanza”. En cuanto a las otras: El que maneja las bolas,

> El que sabe echar un pial,
> Y sentársele a un bagual
> Sin miedo de que lo baje,
> Entre los mesmos salvajes
> No puede pasarlo mal. (I, 2257-2262)

Son habilidades para las tareas rurales (para el caso, sólo ganaderas), desvinculadas por completo de la idea de trabajo y retribución (la cuestión es “no pasarlo mal”). Muy diferente del trabajo compulsivo del cantón (“la pucha que se trabaja / sin que le larguen ni un rial!”, I, 426-427) y sobre todo de la actitud del gaucho resignado de la *Vuelta*, que abandona la condición matrera y recupera la mansedumbre, para pedir un lugar en el mismo orden inmodificado de las cosas con el que había cortado tan drásticamente: Al fin de tanto rodar

> Me he decidido a venir
> A ver si puedo vivir
> Y me dejan trabajar.

Sé dirigir la mansera
Y también echar un pial…
Sé correr en un rodeo…
Trabajar en un corral…
Me sé sentar en un pértigo
Lo mesmo que en un bagual. (II, 135-144)

La única forma de entender esta disponibilidad, incluso cotejándola crudamente con la exhibición de competencias similares en el contexto de la utopía de los toldos (echar un pial, por ejemplo, pero olvidarse de que se sabe manejar la lanza), es leerla desde la ética de los consejos de Fierro a sus hijos, cuando antes de la dispersión (de la derrota) a los cuatro vientos, alcanza a establecer, desde la autoridad de padre: "El trabajar es la ley / Porque es preciso alquirir".

La secuencia trabajo idealizado-trabajo forzoso-ocio idealizado culmina con el reconocimiento de que las relaciones sociales están mediadas por el dinero (el verbo *adquirir*, en su uso intransitivo —rarísimo en la lengua estándar e insólito en la gauchesca— asume un valor absoluto), y de que la integración sumisa a ese circuito es la única condición de supervivencia. (20) En esta versión, el trabajo se vincula con el campo semántico de las penas, desdichas y sufrimientos por medio de aquella acepción en la que su sentido figurado remite a "penalidad, molestia, tormento" y, en plural, a estrecheces y miserias. Así usa Fierro la palabra cuando al relatar la travesía del desierto con la cautiva, al huir de los toldos, dice que "Es preciso soportar / Los trabajos con constancia", y cuando, ya padre consejero, sentencia: "No aprovechan los trabajos / Si no han de enseñarnos nada". (21) El periplo de la noción de trabajo culmina, entonces, con la prédica de la constancia (coincidente con la del narrador, que era "suma") y la resignación. No más gloria de vivir libre como pájaro del cielo. Resultado último de la *Vuelta*. Fin de la gauchesca.

Lo no gauchesco dentro del género

La vinculación de trabajos y enseñanza termina concibiendo una función didáctica del sufrimiento, cuyas manifestaciones más explícitas son estos versos: "Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar" (I, 125-126) y "Yo nunca tuve otra escuela / Que una vida desgraciada…" (II, 4601-4602).

A lo largo de su desarrollo, el poema va liberando ese saber en forma de un discurso sentencioso que el remate de las sextinas y su métrica octosilábica hacen más convincente y eficaz. Que Hernández ha abrevado en las fuentes del refranero y de un vasto repertorio proverbial es evidente, pero más importante que esa inspiración es el hecho de que ha dominado magistralmente su técnica, terminando por perfeccionar una máquina sentenciosa propia, para confusión de filólogos tradicionalistas. Por eso, por momentos se hace difícil separar lo que pertenece al refranero de lo que es hechura original del poema, sobre todo porque, por boca de payadores, recitadores y narradores orales, muchos hallazgos hernandianos han comenzado a circular en el mismo circuito y con la misma modalidad que las piezas folclóricas, para después alcanzar una proyección mayor a través del circo, el teatro, la prensa. Esta ulterioridad del *Martín Fierro* prueba la eficacia de aquella máquina y realiza como efecto lo que Ricardo Rojas había postulado, distorsionadamente, como causa.

La problemática del sufrir y el saber, tanto como su cristalización sentenciosa, adquieren una enorme importancia en la *Vuelta*, tanto por la presencia de las series de consejos ladinos u oportunistas de Vizcacha y edificantes de Fierro (y el brillo queda, casi siempre, del lado de los primeros), como por la competencia de conocimientos y destrezas retóricas que pone en juego la payada entre Fierro y el Moreno.

Duelo verbal altamente ritualizado y que siempre bordea o alude al otro duelo, el que compromete los cuerpos, así sea como amenaza latente, la payada tradicional de contrapunto hace un largo camino que deriva, urbanizándose, hacia el negocio del espectáculo y los medios de comunicación. Gran conocedor de sus códigos, Hernández produce en la ficción una payada deslumbrante y que habrá de retornar sobre el género oral, modelizándolo.

En “El escritor argentino y la tradición”, Borges sostiene que la payada de Fierro y el Moreno ilustra la diferencia —que Hernández habría querido resaltar— entre la poesía gauchesca y “la genuina poesía de los gauchos”. (22) De modo que en el interior de un poema gauchesco, con todos los rasgos de artificio del género, la *mimesis* de la payada oral produciría un fragmento no gauchesco. Un lector contemporáneo del *Martín Fierro* viene a confirmarlo. En carta a Hernández, fechada el 12 de marzo de 1879, publicada diez días después en *El Nacional* e incorporada en 1883 a la 12ª edición de *El*

gaucho Martín Fierro, Miguel Cané expresa una admiración genuina pero retaceada por el señalamiento de las "incorreciones" y aspectos que "harían la desesperación de un retórico". No obstante, las prevenciones cesan cuando se trata de citar sus pasajes predilectos; esos pasajes pertenecen a la payada, y leídos desde la sensibilidad de Cané (o por nosotros desde su influjo) podrían pertenecer a Ricardo Gutiérrez, el autor del poema *Lázaro*, o al mismo Magariños Cervantes, cuyo *Celiar* había citado Hernández, a manera de largo epígrafe, como prestigiosa autorización de su *Ida*. (23) Leída en Cané, la payada de Fierro y el Moreno cambia, prácticamente, de género. Ahora, repensada la observación de Borges desde la situación de escritura, permite postular la aparente aporía de que la gauchesca, por pura fidelidad a sus presupuestos, puede contener en su interior su contrario, una tradición que la precede y la excede; y, a la vez, utilizarla y devolverla de tal modo que ya es otra, y entra a rodar por el mundo mezclando las fuentes, contaminándolas saludablemente.

Íconos y letras

"¿Qué me faltara a mí si yo supiera leer?"
GONZALO CORREAS, *Vocabulario*
de refranes y frases proverbiales

En la payada, tras las preguntas y respuestas universales, filosóficas y "poéticas", Fierro da una estocada mortal. Al presentarse, el negro había declarado, que "En leturas no conozco / La jota por ser redonda" (II, 4053-4054). Aunque en algún aspecto la expresión permanece enigmática, sin duda denuncia un flanco débil en la medida en que proviene de un decir cuya forma más precisa se encuentra en otro lugar del texto: "De esto no entendés ni jota" (II, 2849), le dice al Hijo Segundo el adivino al que consulta por una pena de amor.

Por supuesto, la solvencia del payador negro excede las limitaciones de la letra, porque su socratismo confeso ("Mas conocer su inorancia *Es principio del saber", II, 4191-4192) hace del "sólo sé que no sé nada" del griego una vía de aprendizaje: "Dende que aprendí a inorar* De ningún saber me asombro (II, 4219-4220). De esa carencia brotan otros saberes, se diría que sucedáneos o intuitivos, que le permiten tallar muy fuerte en la payada. Entonces Fierro le busca el confesado talón de Aquiles y le pide que exponga las tareas rurales

“En los meses que train erre” (II, 4378). Su rival, que se había definido como “un pobre negro de estancia” (II, 4190), no puede ignorar el contenido de lo que se le pregunta, sólo que la mañosa forma rodea materia tan simple con el empaque oscuro e indiscernible de un juego mnemotécnico elemental pero que implica, inexcusablemente, la alfabetización. La tradición rural, en todo caso, hubiera admitido una referencia a los ciclos naturales, a la manera del gaucho de Castañeda, cuando proclama orgulloso: “pues el año, para mí, / es cuando paren mis yeguas”; (24) o, a la inversa, utilizando la faena agropecuaria como pauta temporal, tal como lo hace Fierro en la *Ida* al referirse a la época “Cuando llegaban las yerras” (I, 217). Ordenar las tareas de la estancia por una secuencia calendaria regida por la letra parece una incrustación ajena al universo de valores reivindicados por el gaucho cantor. Por supuesto, el Moreno pierde. (25) Podríamos conjeturar que desde otra parte del poema —la historia del hijo de Cruz—, el “nápoles mercachifle” se lamenta por él, en su lengua macarrónica, denunciando el timo: “Ma gañao con picardía” (II, 3230). (26)

Pero ya antes, en la *Ida*, el episodio que da origen a la payada, la inicua muerte del negro a manos de Fierro, había anticipado la cuestión de una manera impresionante. “Yo tenia un facón con S / Que era de lima de acero” (I, 1211-1212), describe con orgullosa ostentación Fierro-narrador en el inicio del relato del combate. Ese facón termina con la vida del Negro, y es el mismo que Fierro limpia en el pasto, antes de dejar atrás el cuerpo insepulto del muerto, no su memoria.

Una obra clásica sobre esgrima criolla, después de definir el gavilán como la pieza metálica que separa transversalmente, en dagas y facones, la hoja del mango —es decir, como guarnición—, releva el “gavilán en ese”, que “recordaba el trazo” de esa letra. (27)

En sociedades letradas con amplios bolsones rurales no alfabetizados o semialfabetizados, la presencia de la cultura escrita gravita sobre estos últimos sectores de una manera más compleja que como mera oposición: un camino que hace una “U” podría ser una indicación clara para un carrero iletrado. En los albores de la independencia, Bartolomé Hidalgo había trasuntado sutilmente la admiración por la tecnología de la letra en los paisanos para quienes todo lo que tuviera que ver con lo escrito aparecía como un misterio insondable. Es llamativo que Hernández haya optado por escribir “S”, y no por nombrar la letra como “ese”, tal como, notablemente, lo hará

más tarde con la “erre”, en la payada. Es que la “erre” está convocada como letra, como trampa alfabética, mientras que la “S” es “dibujada” en el texto como mera forma. ¡Pero eso mismo remite a lo visual tanto o más que a lo oral del género! Cierto: se trata de la forma de la letra, pero que se independiza de ella como grafismo y puede describir el comportamiento de otras formas. En otras palabras, en sentido genérico, aunque constituye una marca semiótica, la “S” remite sólo secundariamente a un código escrito: no es la grafía de un fonema sino la reproducción de una sinuosidad; en cambio, la “erre” de la payada responde inequívocamente a un sistema codificado que separa de manera tajante a quienes lo poseen de quienes no. (28) En nota al texto que establece para la edición crítico-genética del *Martín Fierro*, y teniendo a la vista el único testimonio autógrafo del proceso creativo de la *Ida*, Élida Lois hace, respecto del citado verso 1211, este comentario revelador: “Al escribir ‘un facón con S’ [en el manuscrito] JH trata de dibujar una S semejante a la de la guarda de algunos facones en un intento de inscripción icónica”. (29)

En todo caso, la S de la *Ida* y la erre de la *Vuelta* nos ponen en presencia de una fobia de Fierro hacia el otro, cuando se corporiza en un negro, hasta el punto de sacar a relucir el letrado que había dicho, desde el principio, que no era. Complementariamente, el paso del ícono a la letra como tal emblematiza, junto con otros trazos más gruesos y más finos, el tránsito problemático entre el texto de 1872 y el de 1879.

Experimentación y sondeo

No puede decirse que el Moreno no haya colaborado en el tendido de la propia trampa en que cae. En la primera estrofa con la que se presenta, plena de asonancias, su grado de exposición es altísimo: Yo no soy señores míos

> Sinó un pobre guitarrero…
> Pero doy gracias al cielo
> Porque puedo en la ocasión,
> Toparme con un cantor
> Que esperimente a este negro. (II, 3977-3982)

Se trata de invitar al otro a que lo ponga a prueba. Pero la elección léxica es más feroz: al ofrecerse como objeto de experimento, el autor

del desafío no hace más que habilitar los avances de la violencia de su rival, sobre todo porque el remate de su presentación, doce estrofas después, no deja lugar a dudas: “Estoy pues a su mandao, *Empiece a echarme la sonda” (II, 4049-4050). Por eso, Fierro replica de inmediato asumiendo el rol complementario en ese juego pesado: “Ah! negro, si sos tan sabio* No tengás ningún recelo; / Pero has tragao el anzuelo […]” (II, 4055-4057).

Leónidas Lamborghini lo entendió bien cuando reescribió la payada recombinando palabras y frases del original y proponiendo otra sintaxis y otro ritmo. En su poema “Los dos sabios”, la secuencia “el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro” y su inversión son utilizadas como *Leitmotiv* y puestas además en contacto inmediato con otros giros más o menos distantes de ambos payadores que arrojan luz sobre el carácter exploratorio y violento de la experimentación virtual sobre el cuerpo del otro: el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro: introduciéndole una sonda, haciéndole tragar un anzuelo. poniéndole cuerdas de lana. haciéndole sonar una esponja:

[…]

> el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro adentro del huevo de gallina sin nido con una sonda metiéndole. con un anzuelo metiéndole: adentro de los volcanes.
>
> Pero, a la vez, los roles pueden invertirse, y entonces
>
> el Sabio Negro experimentando al Sabio Blanco en un nido de carancho. introduciéndole el peso. experimentando. introduciéndole la medida. introduciéndole la cantidad. experimentando. introduciéndole el tiempo. (30)

Leída en rito sadomasoquista, la payada no tiene vencedores, o en todo caso el resultado no importa más que el rito mismo y la autovalidación de su ciclo, a la manera de la dramática del truco en Borges, en el cual “los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas”. (31)

Acaso la práctica experimental nos proporcione una clave sesgada para repensar el tipo de relación que el poema establece con lo que va definiendo, con gradual precisión, como el otro, una zona irreductible e irrecuperable que viene a compensar, en su programática, el intento

de incorporación productiva del gaucho. Se diría que la historia que cuenta Fierro en la *Vuelta*, en la pulpería, sobre sus padecimientos en los toldos, aporta a una demonización del mundo indígena que resultará funcional para las políticas de exterminio. El truculento relato del martirio del hijito de la cautiva no carga las tintas sin motivo: acusada de brujería por la muerte de una india, torturada, la cristiana tiene que presenciar el brutal castigo y el degüello de su hijo, con cuyas tripas el indio le ata las manos. La aparición salvadora de Fierro y el duelo subsiguiente, de narración impecable en su crudeza y vivacidad, encuentran un punto nodal en el instante en que "Pisa el indio, y se refala / En el cuerpo del chiquito". Fierro, como narrador, entiende que debe interpretar la excepcionalidad milagrosa del acontecimiento: Para esplicar el misterio

> Es muy escasa mi cencia–
> Lo castigó, en mi concencia,
> Su Divina Majestá–
> Donde no hay casualidá
> Suele estar la Providencia. (II, 1301-1308)

De manera que la intervención divina, providencial, es la forma que asume, en la economía del poema, una justicia poética que, hacia afuera, opera por homología como justificación histórica de la civilización de las matanzas que hacía no mucho tiempo Hernández había denunciado vigorosamente a través de la prensa.

Sin embargo, leída desde una sextina "casual" (es decir, nada providencial) del canto III de la *Ida*, aquella justificación se desmorona y revela su naturaleza ideológica racionalizadora. Allí, en medio del relato de las peripecias del cantón al que compulsivamente han sido "arriados" como efecto de la leva forzosa Fierro y otros gauchos, se ejemplifica la resistencia de los indios (al dolor, al castigo, a la muerte) con la generalización de un caso: Y el indio es como tortuga

> De duro para espichar;
> Si lo llega a destripar
> Ni siquiera se le encoge;
> Luego sus tripas recoge,
> Y se agacha a disparar. (I, 505-510)

Entonces, el primer destripado, en el poema, no es el hijito de la Cautiva, sino este indio-modelo de un laboratorio pampeano. Con la mayor naturalidad, la anécdota permite formular a Fierro una suerte de ley general sobre el origen bárbaro de la resistencia física aborigen, como si Hernández, contemporáneo de Claude Bernard (cita habitual de los escritores de nuestro siglo XIX cuando quieren connotarse de cientificidad), quisiera cimentar los prejuicios contra los indios a través de una versión macabra del método experimental. Para probar fehacientemente la dureza del indio, la fórmula sería destriparlo. Resuena, atrás, inequívoco, otro resbalón, no ya el del indio-demonio sobre las tripitas (en diminutivo conmiserado) del niño, sino el de "La refalosa" de Ascasubi, concebida como carta amenaza de un mazorquero a su futura víctima, y también como un manual de instrucciones, una receta, una técnica de experimentación: "unitario que agarramos…". (32) La violencia de las guerras civiles se transfiere a la violencia contra estos otros ajenos a la nueva identidad nacional en construcción, al nuevo Estado centralizado que emergerá en el 80.

Al igual que otros juegos iluminadores en los movimientos internos del texto, en las formas en que remite y se relee a sí mismo críticamente, el esencialismo en la atribución de los males a un "indio" unívoco y ahistórico encuentra su crítica relativista en el mismo poema. En aquel primer aspecto, lo siniestro sería constitutivo de la condición indígena: "Ha nacido indio ladrón / Y como indio ladrón muere" (II, 587-588). La disolución historicista de la tipología gaucha sarmientina no vale ahora para los indios. Una larga serie de atributos semejantes incluyen el del recelo hacia el blanco: "Lo que le falta en saber *Lo suple con desconfianza" (II, 383-384); "Porque el pampa es desconfiao* Siempre de todo cristiano" (II, 1011-1012).

Pero la problemática de la frontera, enmarañadamente tejida a lo largo de los siglos a partir de la conquista, la colonización, la resistencia, la guerra, los pactos, las alianzas e incluso el comercio, es la que ha ido definiendo las actitudes de ambos lados, y sobre todo esa zona cultural permeable y mixta, mestiza y chúcara, que tan bien reconstruye Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*. La desconfianza constitutiva del indio no resiste, pues, el menor análisis. Entonces, cuando el poema debe jugar toda su eficacia a las cartas del enfrentamiento de vida o muerte; cuando su trama (aun como parte de las necesidades ideológicas de la racionalización) debe dejar que el duelo hable su lenguaje de sangre, pone poéticamente las cosas en su

lugar, y virtudes y defectos se despliegan en el vivísimo cuadro de un enfrentamiento singular y de un drama histórico: El peligro en que me hallaba

> Al momento conocí–
> Nos mantuvimos ansí,
> Me miraba y lo miraba;
> Yo, al indio le desconfiaba
> Y él me desconfiaba a mí. (II, 1153-1158)

Bibliografía

Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca”, *Discusión* [desde la ed. de 1952], *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El “Martín Fierro”* [1953], en Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997.

María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, “José Hernández” y “Martín Fierro”, en Susana Zanetti (directora), *Historia de la literatura argentina*, 2, *Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Élida Lois, “Estudio filológico preliminar”, en José Hernández, *Martín Fierro*, Edición crítica, Coordinadores Élida Lois y Ángel Núñez, París-Madrid, Archivos, 2001.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.

Leopoldo Lugones, *El payador* [1913, 1916], Buenos Aires, Centurión, 1961.

Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* [1948], México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Adolfo Prieto, “La culminación de la poesía gauchesca”, en Horacio J. Becco *et al.*, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses* [1976], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en Jorge B. Rivera (selección, notas, vocabulario y cronología), *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Amaro Villanueva, *Crítica y pico. El sentido esencial del* Martín Fierro [1945], Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández (1834-1886)*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

1- Para la relación entre el programa de Esteban Echeverría y la primera gauchesca, ver Eduardo Romano, “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. Para la creación de un nuevo público, Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, prólogo a *Poesía gauchesca*, selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977 (incorporado a Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982). Para la lengua literaria gauchesca, José P. Rona, “La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca”, en *Revista Iberoamericana de Literatura*, IV, 4, Montevideo, 1962; el citado prólogo de Rama y María B. Fontanella de Weinberg, “La ‘lengua gauchesca’ a la luz de recientes estudios de lingüística histórica”, en *Filología*, XXI, 1, Buenos Aires, 1986.

2- Que gauchos se enfrenten a gauchos, en su propia voz y en la lucha por definir el sentido de la voz “gaucho”, es lo que Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; segunda edición, Buenos Aires, Perfil, 2000) llama el escándalo del género.

3- Para las obras citadas de Hidalgo y Del Campo, ver Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca* [1955], México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

4- Así, por ejemplo, en Fernando E. Barba, *Los autonomistas del 70*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, útil también para verificar la adscripción política de Hernández antes de su convergencia con el roquismo. En el capítulo “*El Río de la Plata* y la formulación de una ideología ruralista en la Argentina”, de *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1985, Tulio Halperín Donghi matiza convenientemente esta correspondencia. Para otras perspectivas, ver Rodolfo Borello, *Hernández: poesía y política*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, y Fermín Chávez, *José Hernández: periodista, político y poeta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

5- La circunstancia no se le escapó a Borges: “Desde el verso decidido que lo inaugura, casi todo [el poema] está en primera persona: hecho que juzgo capital” (“La poesía gauchesca”, *Discusión*, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974).

6- Antonio Pagés Larraya, *Prosas del Martín Fierro*, Con una selección de los escritos de José Hernández, Buenos Aires, Raigal, 1952, Apéndice, “El servicio de fronteras”.

7- “¿Qué civilización es la de las matanzas”, en *El Río de la Plata*, 22 de agosto de 1869, recogido por Antonio Pagés Larraya en la obra citada.

8- Aquí el poema se acerca más (para formularlo con deliberado anacronismo) a la perspectiva desde la cual Ezequiel Martínez Estrada hablará del “odio mortal entre el gaucho y el indio”, a su juicio insatisfactoriamente explicado por la historiografía —y que él interpreta a partir de un brumoso psicologismo—, pero advertido por Charles Darwin y magistralmente descripto por Francis Bond Head. Martínez Estrada fue un sutil lector de los viajeros ingleses. Ver *Muerte y transfiguración de* Martín Fierro. *Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de

América Latina, 1983, Parte tercera, “La frontera”, “b) Los habitantes: Las luchas contra el indio”.
Las citas al *Martín Fierro* corresponden al texto establecido por Élida Lois para la edición crítico genética (coordinadores, Élida Lois y Ángel Núñez, París-Madrid, Archivos, 2001).

9- Recopilado en Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, y en Horacio J. Becco, *Cielitos de la patria*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

10- Ver Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* [1917-1922], *Los gauchescos*, II, capítulo XXIII, Buenos Aires, Kraft, 1960. Roberto Lehmann-Nitsche recoge los versos “No me entierren en sagrado, / Entiérrenme en campo verde…” (*Santos Vega*, Buenos Aires, Coni, 1917), precedidos de la fórmula “Aquí me pongo a cantar / Abajo [sic] de este membrillo…”, pieza de cuya interpretación panteísta se ha reído Borges en “La canción del barrio”, *Evaristo Carriego* [1930], *Obras completas*, *op. cit*. Juan Alfonso Carrizo halla, en el Noroeste, una copla de requiebro que comienza “Aquí me pongo a cantar / debajo de este cardón” (*Cancionero popular de Catamarca*, Buenos Aires, 1926); Jorge W. Ábalos, en Santiago del Estero, otra con una variante temporal: “Aquí me pongo a cantar / hasta que salga la luna…” (*Animales, leyendas y coplas*, Buenos Aires, 1953). Cardón, membrillo, talas (como se verá enseguida) o lo que fuere: la variación botánica ayuda, entre otras cosas, a localizar geográficamente la dispersión de la copla tradicional.

11- Ver Rojas, obra y volumen citado, capítulo XIV, “Los precursores gauchescos”, y Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

12- En Bartolomé Hidalgo, *Cielitos y diálogos patrióticos*, selección de Horacio J. Becco, prólogo y notas de Noemí Ulla, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

13- Ver Noé Jitrik, “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, y también en Noé Jitrik, *Suspender toda certeza*, selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Buenos Aires, Biblos, 1997.

14- Citada en Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández 18341866*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

15- “Curiosamente, sin embargo, ocurre que este artículo [“El camino trasandino”] es una clara expresión de la filosofía del progreso material, tal como el liberalismo lo entendía en la época, y que el desarrollo de los postulados del progreso material arrastraba necesariamente, entre otras consecuencias, a la extinción del gaucho.” Adolfo Prieto, “La culminación de la poesía gauchesca”, en Horacio J. Becco, Félix Weinberg, Rodolfo A. Borello, Adolfo Prieto, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977. En una extensa nota al final de la primera parte del capítulo primero de *El género gauchesco*, Josefina Ludmer lee en “El camino trasandino” la especificidad del liberalismo de Hernández y la presencia precoz, ya

en 1872, de *La vuelta* en la *Ida*.

16- Ver en este volumen Jens Andermann, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”.

17- *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, publicada en folletín y enseguida en libro en 1870, había sido un valioso antecedente. Quizás el contacto más fuerte del narrador se produce, más que con los indios, con los paisanos “pasados” y aindiados que encuentra en los toldos. Uno de ellos, Crisóstomo, al que el narrador llama “bárbaro” e “inculto”, cuenta su triste historia, que lo lleva a vivir entre los indios y a participar, como uno más, de los malones contra las poblaciones cristianas: “—Sí, mi Coronel, ¡qué hemos de hacer!, hay que buscarse la vida”. *Una excursión…*, prólogo y notas de Miguel Palermo, Buenos Aires, 1980, cap. 18.

18- Sin embargo, habría que considerar cómo el contexto de aparición del mismo lexema a lo largo del texto replica esta caracterización, asignándole rasgos negativos o irónicos. Cuando Fierro es estaqueado por el incidente con el “gringo bozal” que hace de centinela, dice que “se empezó la junción”. También es caracterizada con la misma palabra la ceremonia de tortura y muerte de las chinas en las brutales celebraciones de los indios. Y no sin desdén, al contar el reencuentro con sus hijos, Fierro acota: “La junción de los abrazos / De los llantos y los besos *Se deja pa las mujeres* Como que entienden el juego” (II, 1669-1672).

19- Quienes no tenían papeleta o autorización del juez de paz eran reputados vagos y obligados a servir en la milicia. Ver Ricardo E. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho* [1968], segunda edición, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; sostiene este autor: “Teniendo en cuenta las disposiciones de las levas, *vagos fueron los soldados de los ejércitos de la independencia*” (destacado en el original). Ver también Gastón Gori, *Vagos y mal entretenidos. Aporte al tema hernandiano*, Santa Fe, Colmegna, 1951, y Juan Carlos Garavaglia, “El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires”, en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. citada de la Colección Archivos.

20- Como en otros cultismos, la atribución improbable de la palabra en el idiolecto de Fierro se pretende compensar con su modificación fonética en hipotética clave rústica, con la simplificación del grupo consonántico por caída del sonido de articulación más trabajosa. Ver Eleuterio F. Tiscornia, *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1930, y el citado trabajo de María B. Fontanella de Weinberg.

21- También en el índice de la edición príncipe de *La vuelta de Martín fierro*, cuando se propone, para el canto 8, el título “La cautiva refiere sus trabajos”.

22- “Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección.” Y concluye, maliciosamente: “Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa”. En *Discusión*, *op. cit.*

23- Como se ve, el mismo escritor gauchesco que tomaba distancias de Del Campo las acortaba respecto de manifestaciones de la poesía de tema rural en lengua culta, estableciendo cortes y continuidades muy diferentes de lo esperable desde una clasificación estrecha del campo literario y cultural de su tiempo.

24- "Romance" publicado en *El Despertador Teofilantrópico Misticopolítico*, nº 6, Buenos Aires, 28 de mayo de 1820, y antologizado por Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, *op. cit.*

25- A propósito de esta hipótesis sobre el resultado de la payada, Pablo Ansolabehere me comenta que, en su propuesta ficcional de un nuevo final al conflicto entre Fierro y el Moreno, en "El fin", Borges pone en el nombre del pulpero hemipléjico, testigo forzosamente mudo del enfrentamiento, las erres que habían desbancado al Moreno. El pulpero se llama Recabarren. Jorge Luis Borges, *Ficciones* [1944], *Obras completas*, *op. cit.*

26- Otras lecturas del final de la payada son divergentes y aun contrarias a la que aquí se propone. Extrañamente, Rojas sostiene que el Moreno vence a Fierro "con alusiones a su vida pasada" (*op. cit.*, cap. XXIV, "Argumento del *Martín Fierro*"). Tiscornia, en su edición del poema (José Hernández, *Martín Fierro*, comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Tomo I, Texto, notas y vocabulario, Buenos Aires, Coni, 1925), descree que el Moreno ignorase la forma de la jota, y atribuye la confesión a una estrategia para buscar "el nivel de su auditorio"; Ángel H. Azeves (*La elaboración literaria del* Martín Fierro, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1960) insiste en que el Moreno pretende engañar a su auditorio y en que posee "saber libresco", y al intentar demostrarlo superpone la presunta biblioteca del Moreno con la del propio Hernández; en *El género gauchesco*, Ludmer afirma que el negro pierde la payada "porque su maestro fue un fraile y porque no conocía las tareas del campo", "*no sabe decirlas* y por lo tanto no tiene un saber específico para los gauchos" (destacado en el original). Ver más adelante, nota 30.

27- Mario López Osornio, *Esgrima criolla. Cuchillo, rebenque, poncho y chuza*, Buenos Aires, El Ateneo, 1942; reed. Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1995. De paso, el texto de López Osornio, en su interés meramente descriptivo, muestra la alternativa obvia que Hernández tenía pero no quiso utilizar: escribir, letra por letra, el *nombre* de la "ese". En contraste, en su *Vocabulario y refranero criollo* (Buenos Aires, Kraft, 1949), Tito Saubidet, con una ligera diferencia terminológica, anota en la entrada "facón": "entre la empuñadura y el gavilán lleva una media luna y más corrientemente, una S; de ahí viene *sumir el facón hasta la S*". Quizá no sea ocioso recordar que Saubidet es el ilustrador de su propio *Vocabulario*.

28- Ver Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, en particular el cap. IV, "La escritura reestructura la conciencia".

29- Edición Archivos, ya citada.

30- En su primera versión, el poema de Lamborghini apareció, con el título de

quiasmo-empate “el Sabio Blanco y el Sabio Negro / el Sabio Negro y el Sabio Blanco”, en *El riseñor*, Buenos Aires, Marano-Barramedi, 1975. Más tarde, al incorporarlo a la colección de *Las reescrituras* (Buenos Aires, del Dock, 1996), optó por resolver la pari dad del título a través de la síntesis igualadora del número: “los dos sabios”. Sintomático: en la misma dirección, su reescritura de la payada se niega a llegar al final. No procede, como Borges en “El fin”, por adición, sino por sustracción. La reescritura es una nueva lectura del resultado de la payada (lo cual implica reconocer el carácter crítico —en un sentido estricto— de la escritura poética, y —una vez más— un desdibujamiento de la división rígida de los géneros. “Los dos sabios” deja a los cantores eternamente suspendidos en su juego perverso, y por eso elige concluir extrapolando la imagen de la respuesta de Fierro a la pregunta del Moreno por “Cuándo formó Dios el tiempo / Y por qué lo dividió”: la rueda-eternidá.

31- Jorge Luis Borges, “El truco”, *Fervor de Buenos Aires* [1923], *Obras completas, op. cit.*

32- Ver, en este volumen, Pablo Ansolabehere, “Ascasubi y el mal argentino”.

EL LIBRO Y EL RANCHO
Lecturas del *Martín Fierro* *por Raúl Dorra*

No se ha de llover el rancho
En donde este libro esté.

Hacia el final de *El gaucho Martín Fierro*, forzado por la irrupción de la voz de Cruz en el escenario del poema, José Hernández se ve obligado a introducir un Narrador para asignarle el relato del cruce de la frontera con que se cierra la *Ida*. Ezequiel Martínez Estrada observó que esa irrupción de Cruz, y el consecuente recurso a un Narrador ajeno a los hechos, significó un descalabro en el desarrollo narrativo del poema. Podría agregarse que tal recurso determina una circunstancia curiosa que también tuvo sus consecuencias: ese Narrador se presenta bajo la figura de un Autor que recoge datos de sus personajes para darlos oportunamente a conocer: "Pero espero que algún día / Sabré de ellos algo cierto". Dicho Autor ha sido identificado más de una vez con el propio José Hernández, lo cual dio paso a una "ilusión de realidad" en la que incurrieron aun —o quizá principalmente— los más prominentes críticos del poema, como lo prueban las serias consideraciones a las que se entregaron Lugones y Rojas para evaluar la sospecha de que Martín Fierro pudo haber tenido trato carnal con la Cautiva. (1) Tal modo de leer puede parecer ingenuo pero sin duda produce sus efectos. El recurso al Narrador-Autor tiene otra derivación que interesa destacar aquí. Hacia el final de la *La vuelta de Martín Fierro*, esta figura asume plenamente la autoría de la "relación" ("Permítanme descansar / Pues he trabajado tanto") e indica —si bien ambiguamente porque cabe la posibilidad de entenderla como una metáfora— que tal relación está, estará, contenida en un libro. (2) Así, el poema que el Autor construye con su trabajo adquiere la forma de un libro.

Dos lectores y dos lecturas

¿A qué lector está destinado este libro? Dado que el Autor lo imagina en un rancho se debe deducir que a esos pobres "hermanos" cuyas desdichas ha evocado. Sin embargo, en la penúltima estrofa aparecen incluidos como destinatarios también "aquellos que en esta historia / Sospechen que les doy palo", con lo cual, visto desde su interior, el libro que contiene el poema está escrito para "*todos*", si bien en primer lugar para "mis paisanos" y en segundo lugar para "*aquellos*" que, de acuerdo con el esquema tópico que estructura al poema, serían los habitantes de la ciudad y sus representantes. De este modo queda señalado —desde la propia ficción— el universo y las jerarquías de los lectores.

Que el *Martín Fierro* aparezca en la *Vuelta* convertido en un libro, hace pensar irresistiblemente en el *Quijote*. Sin embargo hacer esa relación sería quizá caer en un automatismo pues en la novela de Cervantes se trata de una deliberación de su autor y aquí más bien de una suerte de revelador descuido de José Hernández. Además, ya fuera del poema, en las "Cuatro palabras de conversación con los lectores" que sirve de prólogo a la *Vuelta*, el propio Hernández apunta a un universo semejante de lectores, sólo que jerarquizados al revés. En efecto, esos "lectores" a cuya "benevolencia" entrega Hernández la segunda parte de su obra —como ya lo había hecho con la primera en la carta dirigida a José Zoilo Miguens— son los hombres de la ciudad, los dotados de autoridad literaria. Con modestia, Hernández les explica que "los defectos del libro" son consecuencia de haber copiado fielmente un "original que los tiene". Pero en el siguiente párrafo, sin salirse de esa "conversación" y sin advertir que está proponiendo a sus "lectores" al menos un desvío, Hernández añade que el libro está escrito de ese modo porque su fin es brindar una amena enseñanza a esa población "casi primitiva" que es precisamente el tema de la "conversación con los lectores". Y ya adentrado en la paradoja añadirá que el libro tiene como destinatarios "a millares de personas que jamás han leído". (3)

Mucho se puede especular acerca del itinerario de esta conversación que deriva en consideraciones moralizantes y declaraciones de fe en el progreso. Martínez Estrada pensó que la modestia de Hernández era fingida, dado que el poema es una vehemente afirmación de sus propios valores; pero no es seguro que lo creyera pues se dedicó largamente a refutar al autor del *Martín Fierro*

para defenderlo de sus propios juicios. Antes de esa refutación, y por el mismo motivo, Lugones lo había calificado de “infeliz”. Lo cierto es que Hernández, si bien está seguro del valor moral de su obra, no lo está tanto de su valor estético. Y si bien, situado en el interior del poema, está más interesado en la justicia social, como autor de un libro —y de un libro excepcional e inesperadamente exitoso— muestra que su preocupación, su debilidad, es el temor a no ser aceptado entre los hombres de letras. De ahí que, desde esta insegura posición, le parezca más importante el juicio de los lectores cultos.

¿Le interesaría la aprobación de esos hombres porque un juicio estético favorable le aseguraría a su vez una mayor eficacia a su propuesta política? Si para denunciar la desastrosa vida del paisano Hernández decidió escribir un libro, una vez aparecido éste, y verosímilmente sin renunciar a sus ideales cívicos, sin duda también fue sensible a la “íntima satisfacción [que] derrama en el espíritu de quien ve su pensamiento en forma de libro, el ver ese mismo libro hojeado por hombres de letras, honrado con su aprobación y prestigiado por su aplauso” (Prólogo a la octava edición, de 1874).

Hernández se refirió a dos clases de lectores que muy pronto derivaron en dos modos de lectura, una mimética y otra crítica, ejercitadas y combinadas de diferentes maneras. La lectura *mimética* era básicamente la escucha de una voz en cuyas inflexiones el hombre de la campaña no sólo reconocería (reconstruiría) sus penurias sino las inflexiones de su carácter, las tonalidades de sus afectos, sus variadas maneras de pensar y de enfrentar el destino. Si el libro era “una continuidad natural de la existencia”, su lectura, actuada, sería una continuidad natural del libro. Por su parte, la lectura *crítica* era la evaluación de una escritura que se asociaba con otras por semejanza o diferencia y que, validada por sus aciertos o disminuida por sus torpezas, evaluaba a su vez el estado del país a través de una parábola.

Hernández había observado en el gaucho “cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización”, con lo cual relacionaba la prosodia —el ritmo, las distribuciones de la cantidad silábica— no sólo con la conducta sino con la organización entera de las actitudes vitales. La lectura mimética es la que recupera de inmediato un tono de voz, cierta energía y ciertas particularidades en la dicción que se asocian con un tono mental, con un carácter, un modo de ser y de estar situado en el mundo. Tal entonación recorre un

registro variado que va de la explosiva interjección a la demorada sentencia y en ese recorrido sugiere un conjunto diverso pero también orgánico de maneras de enfrentarse al destino: la astucia, el desafío, la suficiencia, la exaltación, el lamento. (4) Podría decirse que la lectura mimética reconstruye una actitud crítica —de crítica social— porque la voz que recoge es una voz que denuncia. En realidad, entre la lectura mimética y la crítica hay continuos deslizamientos o vaivenes.

Jorge Luis Borges afirmó que "Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho" y que ése fue su gran mérito. Si aceptamos este juicio tendríamos que decir que el poema de Hernández completó y perpetuó esa entonación, o sea que construyó la imagen de un habla a la que la lectura crítica, cierta lectura crítica que corroboró y extendió la lectura mimética, consagraría como un habla fundante. Así, el habla gauchesca, construida como un conjunto de particularidades, no fue recogida como un hábito local o regional sino como un hecho originario. Existen en la Argentina, como en cualquier país, hablas jergales y regionales, algunas de las cuales alcanzaron un particular carácter o prestigio, pero lo que se puede denominar el "habla gauchesca" tiene un estatuto especial debido, por lo menos en algún aspecto decisivo, a la circulación del *Martín Fierro*. La energía de los versos de Hernández, sumada a la energía de sus panegiristas y al momento histórico en que aparecieron, determinó que en el patrimonio cultural de los argentinos se incorporara un modo de actuar el habla y de asociarla a una forma de la vitalidad y que esta asociación fuera una permanente reserva de la memoria. Esta lectura mimética no estaba limitada, por lo tanto, a las poblaciones campesinas. En el hombre culto podían, y pueden, convivir una y otra pues se sitúan en estratos diferentes.

En una "nota personal" que Josefina Ludmer introduce en su libro sobre el género gauchesco, cuenta una anéctota en la que aparece asociada con Osvaldo Lamborghini. Hacia el final de la nota, Ludmer dedica unas palabras a describir la voz de este hombre dotado de una tranquila y enérgica manera de aproximarse a la duda sin sometérsele. "Actuaba la duda —dice Ludmer— y lo hacía con su tono de voz, un tono oral que era pícaro y agauchado". Reunir la picardía con una tonalidad del habla es algo frecuente en la literatura gauchesca pero quizá sólo el *Martín Fierro* lo impuso de una manera decisiva y sistemática. Pero aquí hay algo más: a partir del *Martín Fierro*, el habla gauchesca es un habla de la suficiencia (la picardía, la exaltación, la

reserva e incluso la queja son formas de la suficiencia): ese tono de voz es, pues, incompatible con la duda y acaso por eso Lamborghini, según Ludmer, “Con ese tono se reía de sí mismo” y afirmaba la vida y el poema. ¿Es demasiado aventurado decir que Lamborghini recurría a esa reserva que nos dejaron los versos que compuso Hernández? Por lo menos es una buena pregunta.

El protagonismo de la voz

Aunque resulte vano hacer esta especulación, la lectura mimética, librada a sí misma habría tal vez contribuido a que los hombres de la campaña argentina mitigaran sus penurias con una imagen favorable de sus complejos sentimientos y sus rudimentarios hábitos de vida. Dado que entre esos hábitos se contaba el ejercicio y la participación de la lectura en voz alta, se puede conjeturar que la escucha del *Martín Fierro* habría confirmado ese protagonismo de la voz —que es voluntad del poema—, de una voz que, entre otras cosas, enseña que todo lo que acontece está destinado a convertirse en una frase patética o resignada en la que el mundo se descubre como una escritura cuya cifra es la semejanza.

La comparación es la clave de esa lectura porque permite trazar series de similitudes entre el mundo natural y el mundo moral: “Mas nos llevan los rigores / Como el pampero a la arena”. Después de haber escuchado la lectura del libro, y en un nuevo giro, esta otra escucha sería una lectura del mundo de la experiencia. Tal vez ese libro hubiera hablado así en la memoria de algunas generaciones de paisanos iletrados hasta que esa misma memoria fuera siendo transformada por la incidencia del olvido. Pero la lectura crítica hizo su obra: se apropió ella también de esas palabras y las retuvo e interpretó sus símbolos de un modo por momentos paralelo y por momentos diverso de la lectura mimética y de una o de otra manera modificó sus alcances.

Es en esta corroboración-transformación de aquella primera lectura como el *Martín Fierro* consiguió una plenitud y hasta, se diría, un exceso de sentido. Leer el *Martín Fierro*, o repetirlo, resultó, desde la perspectiva de esta lectura englobante, ejecutar un acto que insertaba al lector en la historia nacional, afirmar un credo, ontologizar la mismidad como algo a la vez cierto e indescifrable, algo que era “Patria, raza o qué se yo” (Atahualpa Yupanqui). Se pasó así de una mímesis espontánea a una mímesis programática. Por esta vía, las

inflexiones de lo gauchesco se hicieron al mismo tiempo folclore e institución, señal de reconocimiento de una identidad querida o decretada, más que adquirida, y también demagogia patriotera. No puede por eso extrañar que, en el extremo, este combinado ejercicio de la mímesis haya podido provocar un repliegue crítico que más de una vez tomó la forma de la parodia. Los frecuentes anacronismos de las aventuras del gaucho Inodoro Pereyra —y aun sus gestos surrealistas— ponen en *crisis* a un cierto folclore nacional que, suponiéndose una "continuidad natural" —una *mímesis*— del libro de Hernández, no conseguía sino caricaturizarlo. Esta *crisis* es una forma de hacer resonar la voz —*aquella* voz— en su doble deformado. Como en todo legítimo humorismo, aquí hay una quiebra de fondo, un temblor o una crispación que se introduce en la risa. Ello ocurre, creo, porque la lectura —¿o metalectura?— de Fontanarrosa se hace, ella también, desde esa reserva de la original voz de Fierro.

La lectura crítica: evaluaciones

Pero lo que en los ámbitos académicos se suele entender por lectura del *Martín Fierro* es la lectura crítica, la evaluación del libro. Evaluar exitosamente esas evaluaciones es quizá una empresa ilusoria pues aunque el libro no está demasiado alejado en el tiempo y haya sobre él abundante material de análisis, las lecturas del *Martín Fierro*, respondiendo al propio libro, tendieron desde un principio a radicalizarse. Esa interminable serie de lecturas fue iniciada por el propio Hernández, quien apeló alternativamente al juicio ético y al juicio estético. Dado que dice tales verdades, ¿merece este —humilde— libro un lugar en las letras argentinas? Responder a esta pregunta con ecuanimidad no resultaba fácil y pocos se lo propusieron pues de entrada pareció evidente que, más que un hecho que debía registrarse en la historia literaria, el *Martín Fierro* era una irrupción en la historia nacional. Así entendido, una lectura desinteresada resultaba no sólo difícil de realizar sino incluso inadecuada para medir sus valores.

En un agudo recuento de las lecturas del poema, María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo ponen de manifiesto las dificultades que el *Martín Fierro* representaba para la crítica contemporánea a su aparición. Esa crítica podía, según ellas, "resumirse en dos juicios principales": el reconocimiento de los valores éticos del poema "y la negación de su carácter artístico aun cuando se le reconozca cierta 'belleza'". (5) Tal observación de Gramuglio y Sarlo también

representa su —nuestra— propia dificultad para aceptar una ideología en la que el valor estético pueda no ser consecuencia de una voluntad artística. Pero hacia fines del siglo XVIII, el pensamiento romántico había iniciado la exaltación de las producciones folclóricas como muestras de un impulso estético contenido en la propia naturaleza, y a lo largo del XIX las canciones populares —provenientes de una secular tradición— eran celebradas por su *espontánea* frescura, y aun imitadas. Así, si el poema, ciertamente, recogió juicios negativos —o tuvo como respuesta "llamativos silencios"— ellos pudieron obedecer, como las propias autoras no dejan de sugerirlo, a la dirección y la vehemencia de su crítica social antes que al tono popular escogido por Hernández.

Pero la negación de los valores del poema, o el silencio, no podía competir con la multitud de los elogios. Ricardo Rojas, después de asegurar que la rememoración de "las opiniones de cuantos críticos eminentes han elogiado el *Martín Fierro* fuera tarea si no inacabable, por lo menos pesada y engorrosa", evoca, entre otros, los nombres como los de Mitre, Avellaneda, Cané, Roxlo, Núñez de Arce, Leguizamón, Gálvez, Ghiraldo, Unamuno, Menéndez y Pelayo, "y casi todos nuestros escritores vivientes" frente a los cuales "asoma tímidamente la protesta de tres o cuatro académicos contemporáneos". (6)

Es claro que muchos de estos elogios, incluidos los que por momentos le dirige el propio Rojas, se refieren a la obra de Hernández como a "un verdadero poema espontáneo, cortado de la masa de la vida real" (carta de Mitre), sin ver lo que hay en ella de trabajo artístico. Esta manera de referirse a una obra literaria crea en nosotros una inmediata resistencia pues la vemos como un solapado menoscabo. ¿Hasta dónde debemos darnos la razón y hasta dónde revisar nuestra propia resistencia? Borges observa que esos dudosos elogios obedecen a que el *Martín Fierro* es una obra realista y que obras de esta índole "parecen evidentes y fáciles, sobre todo cuando están bien ejecutadas". (7) Sin negar lo iluminador de este comentario, habría que llamar la atención sobre la inspiración romántica de tales elogios, inspiración para la cual existen, como había dicho Bécquer algunos años antes, una poesía que es "hija de la meditación y del arte" y otra "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica"; (8) esta última, voz espontánea del genio colectivo, sería precisamente la poesía popular, y sus representantes más prístinos, el mito y la epopeya. Para muchos, el *Martín Fierro*

perteneció a este linaje.

En su gran obra *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Ezequiel Martínez Estrada hace su propio recuento de las lecturas del poema de Hernández. Según él, "La crítica hecha al poema es casi toda ella anterior a la publicación de la *Vuelta*". No podríamos saber, por lo tanto, qué juicio mereció esta segunda parte porque hacia la época en que aparece el país se "reorganiza" (las comillas son de M.E.) y ya no resulta "de buen gusto aludir a los desórdenes y atropellos del gobernante, del jefe militar, del juez". (9) El poema habría sido relegado de tal modo que, asegura, "En 1880 el *Martín Fierro* es una obra arqueológica"; y todavía más adelante agrega: "De 1880 a 1910 el poema sufre un eclipse total". Leyendo el famoso artículo que Unamuno le dedica al *Martín Fierro* en 1894 (en el que se siente obligado a "confesar que los desmesurados encomios que dirigen a la obra los apologistas que a su cabeza la recomiendan, más bien me predispusieron en contra que en favor de ella"), (10) leyendo la respuesta de Martiniano Leguizamón a la encuesta organizada en 1913 por la revista *Nosotros* (en la que habla de los largos años que venía dedicando al estudio de lo gauchesco y en especial al *Martín Fierro,* poema al cual, mucho antes que Lugones, había declarado "el primer y único poema nacional surgido en nuestra tierra."), (11) leyendo la detenida refutación que hace Ángel Battistessa de esa "convención casi obligatoria" que llevó a los intelectuales a pensar que fue Lugones quien, con sus conferencias en el Teatro Odeón, hubo de rescatar al poema de un añoso olvido, y sobre todo leyendo las encendidas, interminables alabanzas de que fue objeto el poema en ocasión de la muerte de su autor, ocurrida en 1886, resulta difícil no pensar que Martínez Estrada hizo una afirmación del todo inexacta, seguramente no por ignorancia sino por necesidades o presiones de su propia estrategia argumentativa. El poema, al parecer, nunca dejó de ser celebrado y nunca, tampoco, sus apologistas dejaron de trabajar para inducir la ilusión de un menosprecio del que ellos tenían la misión de rescatarlo. Eso es lo que hizo, magistralmente, Lugones, quien, primero en sus conferencias leídas en el Odeón, y después en las páginas de *El payador*, ganado por —y ganando al público con— su entusiasmo redentorista, no se cuidaba de incurrir en contradicciones que en otras circunstancias hubieran resultado flagrantes, como cuando afirma que su cometido es sacar al poema "de la penumbra vergonzante donde permanece *a pesar de su inmensa popularidad*". (12)

(El destacado es nuestro.)

El léxico del poema

Hernández juzgaba que su libro era humilde no tanto por tratar sobre personajes y ambientes humildes —ya autores cultos lo habían intentado— sino básicamente por lo rudo de su léxico. Y en efecto, una cierta crítica academicista —o el aspecto academicista de varios de los críticos que, como Miguel Cané, no dejaron de encomiar el poema— encontró que la rusticidad del léxico podía ser descalificatoria pues daba por descontado que implicaba falta de conocimiento de los cánones del arte o simple desinterés por su aplicación. Pero si mereció comentarios negativos, el léxico utilizado por Hernández encontró también defensores ilustres. La defensa se centró en dos razones. La razón regresiva consistía en asegurar que ese léxico provenía de un español de viejo cuño y por lo tanto conducía a las fuentes mismas del idioma; el primero en advertir esta arraigada prosapia (*"Martín Fierro*, poema de un Hernández, hijo de un Hernando español, es español hasta el tuétano"), fue Miguel de Unamuno, al que luego acompañarían los críticos españoles que se interesaron por el poema. La defensa idiomática del poema desde una razón progresiva fue la que emprendieron los que (con Lugones como máximo representante) vieron en su léxico —precisamente por el señorío de sus raíces— las bases para un "futuro idioma de los argentinos". Los hispanohablantes de América, liberados de la tiranía del canon, explica Lugones, habían practicado una especie de selección natural del idioma que lo despojó de la "artificiosa superestructura humanista". En un proceso paralelo al de la selección y adaptación de arreos provenientes del núcleo arábigo-andaluz, el idioma se había revitalizado por la utilización de expresiones antiguas sumadas a otras de varia procedencia. El vigoroso resultado de ese proceso sería la base del idioma utilizado en el poema. Es del todo probable que los académicos que hablaron con ese entusiasmo del léxico del *Martín Fierro* no tuvieran la menor intención de que los argentinos lo hicieran suyo realmente. ¿O es que acaso se puede imaginar a Lugones diciendo, o aconsejando decir, *"naides* por *nadie, resertor* por *desertor*, *mesmo* por *mismo* u otros barbarismos semejantes cuya enmienda le está reservada a la escuela", según declara el propio Hernández?

En todo caso una defensa mucho más honesta de la sensibilidad

idiomática y del trabajo léxico realizado por el autor del *Martín Fierro* es la ejercida por Carlos Alberto Leumann quien, con su conocimiento preciso del trabajo emprendido por Hernández, alabó su "hermosa libertad verbal" y aseguró que éste "empleó muchos modos de decir y vocablos que nadie, hasta la aparición del *Martín Fierro*, había oído nunca y que él mismo, en consecuencia, sólo llegó a conocer en el instante de crearlos. Pero los iba creando con tal radical sentido gaucho, que hoy generalmente se los supone de viejo uso común en la campaña". (13) Así, según el juicio de Leumann, Hernández trabajó su lengua poética con profunda intuición idiomática y calculada intención creadora.

Las sentencias

Otro tema recurrente de la crítica es la presencia de refranes (o más bien de un tono sentencioso capaz de darle a cualquier observación la apariencia de un refrán) que caracteriza al *Martín Fierro*. Considerado por algunos como un refranero o un compendio de sabiduría popular, ese rasgo estilístico del poema lo hizo acreedor de hiperbólicos elogios pero también de radicales censuras. Pablo Subieta, en 1881, colocó esta obra junto a las más encumbradas de la inteligencia humana, se refirió a sus máximas "tan magníficas como las del Evangelio" y declaró que el de Hernández "es el libro que suple a la Biblia, a la novela, a la Constitución y a los volúmenes de ciencia". (14) Miguel de Unamuno cita este último juicio entre las desatinadas desmesuras que postergaron su lectura del poema, así como la costumbre de compararlo con la *Divina Comedia,* el *Quijote* o el *Fausto*, ejercitada por aquellos que aseguraban que, como Italia, España o Alemania, la Argentina tenía —en el *Martín Fierro*— su poema nacional. La autoridad de Unamuno no bastó sin embargo para disminuir este tipo de elogios. Martínez Estrada cita una carta de Nicolás Avellaneda a Florencio Madero en la que le refiere que Hernández había estudiado, como Cervantes, la sabiduría de todos los pueblos y que tales refranes provenían en verdad del Corán o el Antiguo Testamento, tanto como de Confucio o de Epicteto. En esa misma línea, Francisco Companys da cuenta de ese saber y esa cultura con las siguientes expresiones: "Hernández es una resultante de la cultura mundial, de la verdadera, hay en él mucho leído y pensado, si vemos bien en el poema se encuentran los salmistas hebreos". (15) Ángel Azeves, a su vez, destaca, con ánimo intertextualista, que varios

pasajes de ascendencia homérica pueden señalarse en el poema" y procede a ponerlos en evidencia: correspondencias con la *Ilíada* y situaciones especialmente heroicas. (16)

En el otro extremo, Lugones opinó que la tendencia paremiológica del poema era su "defecto capital". Borges celebró el juicio de Lugones y recordó que éste se había referido a las moralizaciones de Hernández como a "esas lástimas" mientras él por su parte, pensando en el desacierto de incorporarlas a la narración, las describió como "dicharachos hereditarios que estorban su decurso". (17) Pero Martínez Estrada, quien estudió minuciosamente la manera en que Hernández trabajó para construir sus sextinas, y quien juzgó que en la potencia expresiva de cada estrofa se cimentaba el valor de todo el poema, se formó otro juicio, más complejo y ecuánime. Para Martínez Estrada "La forma sentenciosa de hablar de todos los personajes del Poema cumple plurales fines: denota la índole del locutor, da a su mentalidad un tono arcaico y popular [...], permite la perífrasis y el lenguaje figurado con que llegamos más a lo hondo de las intenciones y acaso del sentido de la vida...". Así, mientras panegiristas y detractores ven en el refrán solamente su contenido de sabiduría o insensatez, es decir, solamente su valor semántico (y comparten ese mismo prejuicio en relación con la *Biblia* o el *Quijote*), Martínez Estrada ve la función estilística que ellos cumplen en la construcción del habla. Edgar Allan Poe había advertido que en los refraneros solía encontrarse con la misma frecuencia la agudeza y el despropósito, así como refranes que afirmaban algo de manera absoluta y otros que, con idéntica convicción, afirmaban lo contrario. Pero en el *Martín Fierro* no se trata tanto de juzgar el contenido del dicho cuanto su función constructiva. Lugones pensó que terminar la descripción de un baile con el comentario: "Nunca faltan encontrones *Cuando un pobre se divierte" era caer de nuevo en las "redundancias impertinentes" que lastiman al poema. Y es claro que ese comentario puede parecer intrascendente. Pero considerada la organización musical de la estrofa ("Era la casa del baile,* un rancho de mala muerte; *y se enllenó de tal suerte* que andábamos a empujones. *Nunca faltan encontrones* cuando un pobre se divierte"), dicho remate que obliga a bajar la voz y a demorarla produce la ilusión de que la palabra es una morada del pensamiento y que en su profundidad el hombre conoce la dimensión de las cosas. Por obra de frases como ésas, lo particular y contingente se vuelve necesario y universal. (18)

Borges inducía la subestimación de estos momentos debido a su conocida renuencia a la desmesura tanto como a la ingenuidad. Pero entre el crédulo entusiasmo de Subieta o el entusiasmo acaso pedantesco de Avellaneda y la suspicacia de Borges, quizás en este caso resulte más aleccionador, para estudiar la vida de los textos, dedicarse a pensar en la actitud de los primeros. Si se compara al gaucho Martín Fierro con los personajes del *Antiguo Testamento* —para citar una obra de máximo prestigio ejemplarizador— veríamos que aquél no comete actos más reprobables que éstos. Al contrario: el fratricidio de Caín y los que vienen después, el engaño urdido por Rebeca para que su marido Isaac, ciego y moribundo, confundiera a Jacob con Esaú y entregara a aquél la primogenitura, las sangrientas visitas del "ángel exterminador", la violación hecha por Amnón a su hermana Thammar, la venganza de Absalón y el posterior enfrentamiento de éste contra su padre David, los crueles despojos, las bárbaras traiciones y las bárbaras revanchas podrían servir para componer un listado de atrocidades que habrían escandalizado al personaje concebido por Hernández. Pero si estamos persuadidos de que allí sólo acontecen escenas edificantes es porque aquella obra secularmente se benefició de una labor exegética a la que nunca le faltaron sus Subietas y sus Avellanedas.

El género

Pero lo que más gasto de la inteligencia o del ingenio argumentativo demandó por parte de la crítica fue la determinación del género del poema. Determinar el género suponía lidiar por lo menos con tres factores adversos: a) la noción de género ha sido siempre problemática y se le puede llamar género tanto a una configuración discursiva como a un conjunto de obras emparentadas por uno o varios rasgos; b) sea cual fuere el alcance de esa noción, no hay prácticamente obra que presente una sola clase de rasgos, y el *Martín Fierro,* tanto formal como temáticamente, alcanza un grado tal de movilidad que su texto puede ser asociado a diversas configuraciones; c) sobre todo en sus comienzos, la discusión sobre el género del *Martín Fierro*, más que literaria, tuvo una intención política: alegar con qué libros podía ser asociado —desde locales como los de tema gauchesco hasta universales como la *Ilíada*, la *Divina Comedia*, o incluso la *Biblia*— era alegar la naturaleza de los valores, actuales y sobre todo potenciales, del nuevo país que lo había producido.

El propio Hernández vinculó su obra con las de tema gauchesco pero quiso dejar testimonio de la seriedad y trascendencia que buscó para ella: “Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos”, le dice a Miguens, y enseguida agrega que su intención no fue encontrar un motivo de divertimento —como el *Fausto*— sino mostrar la riqueza de ese tipo humano en vías de desaparición, “tan erróneamente juzgado muchas veces”. Las alusiones a la desaparición del gaucho muestran hasta qué punto este tipo ingresó en el imaginario social. Hernández asegura que está en vías de desaparición; Lugones dirá, unos años después, que ya había desparecido desde hacía tiempo; Rojas piensa más bien como Hernández. Borges, por su parte, parece suponer que ya no había gauchos pero más de una vez asegura haber hablado con gente cuyos hábitos lingüísticos, mentales y emocionales eran tan semejantes que le sirvieron para tener la intuición exacta de lo que era un gaucho. Sin alejarse demasiado de este universo, Juan Alfonso Carrizo cita una y otra vez una fecha —1890— que habría marcado un cambio fundamental en todo el país y explica que si se dedica de manera tan febril a elaborar sus cancioneros es porque a partir de ese año fatídico todas las tradiciones habían comenzado a desaparecer. (19)

Extinguida o no, la obra que se propuso exaltar “este tipo humano”, a poco de comenzar su circulación, y frente a la asombrosa respuesta que encontró, llegó a provocar tal entusiasmo que la crítica no tardó en declarar al *Martín Fierro* el libro nacional de los argentinos con lo cual, por un efecto metonímico, el gaucho pasaría a ser visto como “el prototipo humano de la nacionalidad” (Rojas). Aunque exitoso, aunque mayoritario, este entusiasmo de la crítica no dejó a su vez de ser motivo de crítica. Si leemos las respuestas a la entrevista de *Nosotros* podremos advertir que el disenso no tuvo como animadores a “académicos” tan aislados ni tan tímidos como pretendía Rojas. Pero el consenso tuvo un importante respaldo en el “mito gaucho” que fue para Carlos Astrada algo así como, a través de la figura de Martín Fierro, el fundamento de un “ser nacional” fuertemente posible, al alcance de una decisión entre poética y ontológica: Martín Fierro, por su gesta y sus rasgos, podría llegar a ser el modelo de una construcción humana y social, nacional, que no le debería nada a nada que viniera del exterior. (20)

Celebrado —no sólo por Astrada— como el libro nacional de los

argentinos y dotado de virtudes —estéticas pero sobre todo morales— tan eminentes, era casi obligado que el poema fuera más tarde o más temprano clasificado en el género épico. Ya Unamuno, reivindicando la raíz hispánica del poema, había declarado que "*Martín Fierro* es la epopeya de los compañeros de Almagro y de Pizarro" y, refiriéndose a su origen popular, lo había asociado con "nuestro viejo *Poema del Cid*". En 1902 Ernesto Quesada repetía que el *Martín Fierro* es "la verdadera epopeya de la raza gaucha", tal como seguirían haciéndolo otros. Así, sin dejar de asociarse al ciclo de la gauchesca —o precisamente por compartir ese suelo a pesar de sus vigorosas diferencias— el poema de Hernández pronto alcanzó aquella categoría que, sin vacilación y sin crítica, se supone reservada para las obras más eminentes en la historia de las letras. Este proceso fue sin duda alentado por la pasión que países europeos como Francia y España estaban empeñando en la restauración de su literatura épica. En cierto modo, y sin tratar de jugar a los anacronismos, podría decirse que el *Martín Fierro* es contemporáneo del *Cantar de Mío Cid* o de la *Chanson de Roland*, recordando que incluso apareció antes de las decisivas ediciones hechas respectivamente por Ramón Menéndez Pidal y Joseph Bédier. (21)

Calificar una obra como épica es predicar de ella valores descollantes pero no muy bien definidos, razón por la cual el calificativo fue aplicado a obras de diversa naturaleza y de diversas literaturas. En el caso del *Martín Fierro*, su valor —para algunos ilusorio— consistió en ser representativo de lo que los románticos habían entendido como el "alma nacional". En 1913, Lugones insistió, fragorosamente, en el carácter épico del poema pero ahora viendo en él la gesta de un héroe emblemático y, por esa vía, mostrando que el poema —como la Argentina misma— tenía sus raíces en la cultura helénica. Pero, y aunque esto no quedara claro en esos momentos en que la euforia nacionalista estaba alentada por la oligarquía, hacer del Martín Fierro un héroe del "linaje de Hércules" era contradecir ya no la intención expresa de Hernández sino el universo de valores promovido por el poema. Si los poemas homéricos eran, naturalmente, una exaltación de la aristocracia griega y de la cultura pagana, el *Martín Fierro*, de espíritu enteramente cristiano, era una exaltación de los desheredados. (22) Por otra parte, ver en las aflicciones y descalabros del gaucho Fierro las hazañas de un "paladín" suponía no haber oído, no haber querido oír, la voz de este varón siempre afligido

y tampoco la voz del narrador de sus andanzas. Martín Fierro, lejos de mostrarse como un héroe, lo que quería era más bien justificar sus debilidades y sus excesos mientras el narrador, compasivo, no deja de sugerir que en la conducta de ése, como en la de los otros personajes cuya historia ha seguido, hay un aspecto sombrío: "Pero es la verdá desnuda, *Siempre suele suceder:* Aquel que su nombre muda / Tiene culpas que esconder".

Sin la vehemencia de Lugones, más entregado a los riesgos de la dialéctica, llamando la atención sobre las variadas maneras en que a lo largo de la historia ha sido definido el género épico, y también sobre la irreductible particularidad del *Martín Fierro*, vacilante, Ricardo Rojas no deja de seguir la línea trazada por *El payador* tanto en la defensa del carácter épico del poema cuanto en su ascendencia homérica: "la poesía bárdica de los arios americanos ha dado, ya en su flor, una epopeya: el *Martín Fierro*". Igualmente, supone que es un deber afirmar al mismo tiempo que el Martín Fierro proviene de una tradición "que abarca un período de treinta siglos" y que es "una voz elemental de la naturaleza". Más que ilustrarnos sobre la composición del poema, afirmaciones como éstas nos ilustran sobre el clima mental en que estas lecturas fueron hechas tanto como el propósito que ellas tuvieron.

Artes de clasificar: lo difuso, lo puntual y lo polémico

En el prólogo a *El payador*, Lugones explica que eligió este nombre para evocar a aquellos "antiguos cantores errantes" que colaboraron en la formación del alma de la raza inventando "un nuevo lenguaje" en el que pudiera expresarse. Los payadores serían, pues, el antecedente directo de Hernández, quien habría adoptado su "estrofa popular" y habría culminado la tarea de elaborar las bases de un idioma nacional. Así, Hernández "resulta a su vez un payador y hasta el primero de los payadores". Lugones se esfuerza por mostrar, con sus juicios despectivos sobre Hidalgo, Ascasubi o Del Campo ("para no citar sino los precursores más renombrados") que el *Martín Fierro* nada tiene que ver con la poesía inepta del ciclo de la gauchesca, poesía que difiere radicalmente de la que cultivaron los payadores. Por su parte, Ricardo Rojas insiste en no distinguir la poesía payadoresca de la gauchesca; y, en esta última, también en borrar la distinción tradicional entre una poesía gauchesca en lengua culta y otra de imitación popular. Así, el *Martín Fierro*, que tendría entre otros

antecedentes al *Santos Vega* y a *La cautiva*, sería "una síntesis del género payadoresco, ya por su versificación, ya por su vocabulario". Comentando una cita de Juan Valera, enfáticamente Unamuno había censurado el hábito de llamar *payadores* a poetas como Ascasubi, Del Campo o Hernández, hábito que confunde —agregamos nosotros— o bien dos formas diversas del ejercicio poético, o bien al autor con su personaje. Sin embargo este hábito no dejó de dar sus frutos y quizá a eso, y no a una deliberada ignorancia del juicio de Unamuno, se deba el hecho de que Rojas nombre a José Hernández como el "último payador", dándole al autor del *Martín Fierro* el mismo título que unos años antes habían recibido José Betinoti, Gabino Ezeiza y otros payadores de renombre. Desde luego este tipo de títulos deparados a Hernández —"primero de los payadores" (Lugones) o "último payador" (Rojas)— no aluden a un ordenamiento histórico sino valorativo: primer payador o último payador quiere decir aquí payador por antonomasia, aquel que marca un límite irrebasado.

El payador es, aunque no siempre, un gaucho. (23) ¿Pero es lícito borrar los límites entre el arte de los payadores y el arte de los —llamados— gauchescos? ¿Es lícito, en cualquier caso, hablar de género, de un género gauchesco y/o payadoresco? En su libro *El arte de los payadores,* Ismael Moya, quien sigue a Lugones y sobre todo a Rojas, incurre en (¿o sanciona?) la misma falta de límite de este último. Hablando de Pantaleón Rivarola (1754-1821) a quien define como "el payador criollo de la ciudad colonial", Moya aclara que este poeta "no canta en el lenguaje popular de los anónimos gauchos pampeanos porque él es hombre de los centros urbanos", lo que no le impide, pese a a su medio social y a su lenguaje culto, ser quien "ahondó la huella por la que en adelante marcharían Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández, maestros sucesivos del arte payadoresco". (24) Borges, por su parte, reconociendo la proximidad entre unos y otros, subraya una diferencia que considera fundamental: "Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales". Y cita, como corroboración, ese paréntesis en el decurso del *Martín Fierro*, que es, precisamente, la payada entre Fierro y el Moreno. Pero quien ha marcado con más decisión el límite de la práctica de los gauchescos ha sido Josefina Ludmer, que ha definido el "género gauchesco" como "un uso letrado de la cultura popular". La definición no es original pero sí la firmeza con que la desarrolla y las

consecuencias que de ella deriva. En el género gauchesco se trata del "uso de la voz, de una voz […] que no es la del que escribe" y ello comporta un continuo traslado de usos y sentidos. Al examen de estas transformaciones dedica Ludmer el primer capítulo de su libro sobre el género gauchesco: la categoría de uso adquiere para ella un relieve primordial porque el uso está siempre ligado a las trasformaciones del sentido y éste a las formas de la socialización: por ejemplo la popularidad no está, según Ludmer, ligada al origen sino al uso; la popularidad sería una *popularización* y por ello el que la poesía gauchesca sea un "uso letrado de la cultura popular no equivale a negarle popularidad": tal poesía puede popularizarse y de hecho un representante privilegiado de este uso, el *Martín Fierro*, incluso se folclorizó, dejando "su marca en la lengua y la cultura popular". Visto desde esta perspectiva, podemos entender que lo gauchesco sea un género, es decir, un sistema, o si se quiere un universo, de movilidades y coherencias. Tal noción de lo popular tuvo, en el minucioso trabajo de Olga Fernández Latour, una precisión sorprendente, que vincula el poema con la tradición de los cantares narrativos del folclore argentino llamados "matonescos", heredera, a su vez, de los romances de "valentones". (25)

Tal vez por el gusto de la provocación, tal vez porque bajo esa forma el personaje de Hernández le resultaba más seductor, Borges —cuya obra es en gran parte una estetización de la violencia elemental— describió a Fierro como "un cuchillero de pulpería", mediante una metáfora que interpretaría, aunque de manera indirecta, la mencionada tradición matonesca. Más desapasionado al respecto, y más entregado al examen de su objeto, Martínez Estrada vio en este personaje, como en todos los otros del poema, a un hombre que se sentía en manos del destino y que por tanto obraba, bien o mal, llevado por las circunstancias. Antes que ellos Rodolfo Senet había observado que "Hernández en ningún pasaje del poema trata de exaltar a los personajes; jamás intenta hacer del gaucho un sujeto digno de imitar", y que el valor o la belleza de una obra para nada dependen de los "atributos psíquicos" de sus personajes. (26) En *El payador perseguido*, poema escrito con la misma estrofa y siguiendo la entonación del *Martín Fierro*, Atahualpa Yupanqui propone, de manera implícita, otra visión de Fierro. El hacer del payador es propiamente el cantar. Si para Borges y Martínez Estrada Martín Fierro, más que alguien que hace, es un hombre al que le ocurren las cosas —un

hombre que no *actúa* sino *padece*— se puede inferir que para Yupanqui la verdadera y esencial acción de éste, en tanto payador, es *cantar* o, mejor dicho, cantar "opinando". Se trata de una acción plena, que vuelve irrelevantes a todas las demás, y en la que se cifra una ética y una estética. (27) Martínez Estrada ya lo había notado pero sin darle relieve.

Tanto Martínez Estrada como Borges están decididamente en contra de los *epicistas*. Para el primero, "El gaucho verdadero [...] carecía de sustancia heroica". "El gaucho no daba para la epopeya." De acuerdo con ello, convertir a Martín Fierro en un "dechado de heroísmo, de caballerosidad" es trazar una caricatura. Por eso, los que "hacen del Poema una epopeya nacional, un motivo de fe patriótica [...] componen la caterva despreciada en el Poema". Para Borges, ver en el poema una composición épica es una "estrafalaria y cándida necesidad" que termina por comprimir la historia de la patria "en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta". Borges prefiere ver en esta composición una novela, más que por esas andanzas "por la clase de placer" que su lectura nos da, y por la época en que fue compuesta. Estas argumentaciones parecen relacionarse más con la pasión por la controversia que con el poema mismo. Alegando el carácter novelístico de la obra de Hernández, Borges, en otro lugar, después de haber afirmado que "El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas", agrega: "La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela". (28) En un escritor que de tal modo nos ha acostumbrado a las frases felices, éstas no pueden leerse sin asombro. Aquí parece pensar en las obras de arte como organismos biológicos sujetos a leyes evolutivas. ¿Borges crítico naturalista? Por otra parte, declarar que la novela es un género superior —o en todo caso más evolucionado— que la epopeya, ¿no es caer en la misma superstición que criticaba en los epicistas? (29) Pero aun más asombrosa parece la afirmación de que el verso, en el *Martín Fierro*, es un accidente, y un accidente salvable. En un ensayo de 1992, Juan José Saer subraya esta suerte de agresión al poema: "Pretender que el verso en el *Martín Fierro* es un 'accidente' equivale a privar al texto de su elemento no únicamente organizador, sino incluso generador". (30)

Hay más de una razón para pensar que Borges no debió creer profundamente que el verso del *Martín Fierro* fuera un accidente (un

poco más adelante dirá que Martín Fierro no está en sus excesos sino "en la entonación y en la respiración de los versos") pero de cualquier modo sus argumentaciones terminaron convenciendo, o quizá arrastrando, al propio Martínez Estrada, lo cual también es digno de asombro. En efecto, Martínez Estrada, después de un exhaustivo estudio de las técnicas de versificación usadas por Hernández, había observado que cada estrofa está construida como un organismo total, sabiamente regulado, y que la eficacia del poema consiste en que se proyecta *desde* la estrofa; también había observado que a partir de la intervención de Cruz, y la forzosa necesidad de introducir un Narrador, el *Martín Fierro* tomado como relato, sufre una quiebra estructural que se hará evidente en la desarticulada narración de *La vuelta*. En fin, también Martínez Estrada declaró que "Es de todos puntos inútil intentar clasificar una obra tan desordenada y compleja en un género tradicional", y sin embargo ello no le impedirá conceder que "el Poema asume definitivamente la forma de una novela", con lo cual afirma algo exhaustivamente refutado de antemano por él mismo. A tal afirmación llega Martínez Estrada después de haber citado un párrafo de Borges, tomado de "La poesía gauchesca", donde este autor, argumentando, más que una contemporaneidad, una suerte de coincidencia histórica, recuerda que Hernández vivió en el siglo de Dostoiewsky, Meredith, Butler, Tolstoi y Flaubert, y después de haber evocado un artículo de Alberto Gerchunoff en el que se lee que, debido a su fondo novelístico, si se "prosificara" el poema "subsistiría, seguramente, el vigor y la vivacidad que encontramos en la extensa relación en verso". (31) (Hubiera sido bueno que el propio Gerchunoff intentara esa empresa para ver sus resultados; seguramente sería como intentar la "versificación" de un relato de Roberto Arlt.) (32)

Pero no se trata de discutir el grado de conciencia literaria de unos y de otros sino el itinerario de sus respectivas argumentaciones. Al menos desde la perspectiva de la crítica literaria, más sólida y más convincente parece a este respecto la posición de Gramuglio y Sarlo. Tales autoras se muestran proclives a pensar la obra de Hernández en términos de relato o, en todo caso, a ponderar en ella su fuerte estructura narrativa pero sin caer en la tendencia a prescribir un canon de lectura. Tratando de ver de manera más comprensiva —y menos conflictiva— el trabajo constructivo del autor del *Martín Fierro*, hacen esta síntesis que, más que de un resultado, ofrece la visión de un proceso: "Transformar la denuncia en narración, dramatizar el

sistema de oposiciones del mundo rural, inventar un personaje (en una literatura que carecía casi por completo de novelas) son aciertos de Hernández".

Con la excepción del de Ludmer —y de la lectura implícita contenida en *El payador perseguido* de Yupanqui—, estos intentos de clasificación del *Martín Fierro* tienen en común el supuesto de que la obra se define por los hechos que en ella se cuentan más que por el *hecho* que supone el contar. En este sentido, la perspectiva que adopta Noé Jitrik en "El tema del canto en el *Martín Fierro*", ilumina la obra de un modo diferente. (33) Situándose de entrada en el espacio de la música, Jitrik, más que definir, describe al poema como un "recitativo", es decir una composición donde el protagonista es la voz —solitaria o alternada— del que canta. El canto en el *Martín Fierro* sería a la vez, según Jitrik, el tema y el acto sobre el que se construye todo el poema como una "conciencia estética asumida", como una estructura de la comunicación —es decir, una ética—, como un principio de la inteligibilidad y una forma de la emoción. Aparte de un don o una "facultá", el canto es un hacer productivo y reflexivo cuyo examen muestra, entre otras cosas, la distancia que media entre la *Ida* y *La vuelta*. En la *Ida*, en efecto, el canto es un bien universal, espontáneo, cuyo ejercicio universaliza a su vez la condición del gaucho. En la *Vuelta*, después de esa metáfora del suicidio que es el haber roto —al final de la *Ida*— el "estrumento", el canto y el cantor adquieren una relación más mediatizada. El vago, y negado, "cantor letrao" de la primera parte se concreta ahora como una confrontación ("Canta el pueblero… y es pueta; / Canta el gaucho… y ¡ay Jesús!") que condiciona al cantor gaucho quien "ahora está sujeto a gestos y a conveniencias, ha interiorizado pautas que antes le eran desconocidas…". Este tipo de análisis sirve para mostrar hasta qué punto la prosodia es —o puede ser— el núcleo semántico del poema en cuanto tal.

El libro: ¿y ahora?

A lo largo de lo expuesto habrá sido fácil notar que las lecturas más citadas han sido las que realizaron Lugones, Rojas, Martínez Estrada y Borges. Ello nada tiene de extraño, al contrario, pues la propia crítica las ha tomado como puntos de referencia y ha visto en ellas los momentos más trascendentes en la consideración del poema. Eso ha venido ocurriendo sobre todo con los tres primeros pero

actualmente sería imposible no agregar el nombre de Borges, pues a lo largo de su obra el *Martín Fierro* retorna una y otra vez en una lectura plural, compleja y provocativa, pero también, o sobre todo, íntima, que nos obliga a leer el poema, más que como una obra literaria, como una estética general y una experiencia fundante. Estas lecturas no son ni han sido consideradas las más justas, si con ello queremos aludir a un análisis objetivo que tenga al texto como horizonte y a la vez como límite. Son por el contrario, en mayor o menor medida, recorridos arbitrarios, formas de apropiación, lecturas de uso. Su valor consiste, por lo tanto, en que en ellas el *Martín Fierro* sufre una metamorfosis que podemos rechazar, con lucidez o pasión, pero que, es forzoso reconocerlo, han trasformado, junto con el poema, gran parte de la interpretación de las letras argentinas, y acaso también de su praxis. (34) De tal acción nos habla la extraordinaria edición del poema en la Colección Archivos (París, 2001) en la que no sólo se restablece el texto según normas de la crítica genética —aplicadas por Élida Lois— sino que se reponen numerosos trabajos que son otras tantas lecturas, algunas de interés equivalente a las que hemos glosado aquí.

Pero las nuevas tendencias de la crítica, hablando en términos generales, han ido centrándose en los enigmas y desafíos del propio texto (para cuya evaluación no prescinden desde luego de los factores extratextuales que pueden explicarlo) con una creciente decisión de rigor en el método. ¿Significa eso que el poema ha ido dejando de ser —dicho con una fórmula de Arnold Hauser— una "experiencia de vida" para ser cada vez más una "experiencia de cultura", o, dicho en términos nuestros, cada vez más una *crisis* y cada vez menos una *mímesis*? (35) ¿Significa que el deseo que sintió Hernández de que su poema fuera aceptado sin reparos en las letras argentinas se ha realizado incluso excediendo sus expectativas pero a costa de la mengua de su poder persuasivo, esto es de su capacidad de hacer hacer? Como quiera que sea, el *Martín Fierro* sigue cumpliendo su oficio en el folclore: en el *malo*, en el programado desde las instituciones, y también en el *bueno*, el que podemos pensar como verdadero folclore: pero aquí quizá cada vez menos. Para siempre imprescindible en nuestras letras, este poema acaso de todos modos se aleja de nosotros. El *Martín Fierro* —el poema y sus lecturas— nos retrotrae al problema del lugar de la literatura y la función de nuestra propia actividad como estudiosos o lectores. Que, como los grandes,

decisivos libros que hemos leído, o las grandes decisivas experiencias que hemos vivido, nos indica que es necesario pensar todo otra vez. Así, pese a la promesa del epígrafe, con este libro adentro el rancho se nos llueve.

Bibliografía

Carlos Astrada, *El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948.

Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, "Prólogo", *Poesía Gauchesca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"* (en colaboración con Margarita Guerrero), Buenos Aires, Columba, 1953.

Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", *Discusión*, *Obras Completas*, 1, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Francisco Companys, *La fe de Martín Fierro*, Buenos Aires, Theoría, 1965.

Raúl Dorra, "Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional", *Entre la voz y la letra*, BUAP-Plaza y Valdés, México, 1997.

María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, "José Hernández", en Susana Zanetti (directora), *Historia de la literatura Argentina*, *Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

José Isaacson, *Martín Fierro, cien años de crítica*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro*", *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971.

Noé Jitrik, *José Hernández*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

Carlos Alberto Leumann, *El poeta creador. Cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro",* Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* [1948], México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Ismael Moya, *El arte de los payadores*, Buenos Aires, P. Berriti, 1959.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1924.
Juan José Saer, “Martín Fierro: problemas de género”, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
Miguel de Unamuno, “El gaucho Martín Fierro”, *La revista española*, Madrid, I, 1, 1894.
Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido*, Buenos Aires, Siglo XX, 1984.

1- El texto de Hernández nada sugiere sobre un posible encuentro sexual entre Fierro y la Cautiva, sin duda por falta de interés para sus propósitos. Una manera de ignorar el estatuto de la ficción es crear esa posibilidad mediante conjeturas ajenas al texto, o refutarlas. Lugones —en *El payador*— ha hecho las dos cosas: ha supuesto la posibilidad (pues Fierro estaba “aflijido por un celibato de cinco años” y la mujer habría aceptado “por pasividad gaucha y por gratitud”) y la ha refutado: “pero la generosidad del paladín ignora estas complicaciones pasionales”. Rojas, siguiendo el mismo procedimiento, se resiste a poner las manos en el fuego: “Si tal cosa ocurrió, Hernández no nos lo dice” por considerarlo una información espuria en el poema o por no deformar “la generosa figura de su héroe”. También podría decirse que el obsesivo odio que Martínez Estrada siente por Cruz (de quien afirma que no sólo ha traicionado a Fierro sino al propio José Hernández, y al que casi nunca deja de dirigir rencorosas invectivas) es otra flagrante muestra de esa “ilusión de realidad”.

2- A esta altura el Narrador se señala como un gaucho que sufre las desdichas de sus “hermanos”, y al mismo tiempo como alguien que acaba de anotar esas desdichas en un libro, después de un largo trabajo (“¡Pues he trabajado tanto!”), se supone, de escritor. Esta ambigüedad, este vaivén entre la aproximación y el distanciamiento sería la última consecuencia del desorden en la estructura narrativa que, según la observación de Martínez Estrada, se inicia al final de la *Ida*.

3- La paradoja es relativa. Consta que el ser analfabeto no fue obstáculo para conocer los versos del *Martín Fierro* pues frecuentemente se transmitieron en recitaciones públicas o lecturas hechas en voz alta, siguiendo una práctica habitual en las comunidades iletradas o semiletradas.

4- En el segundo capítulo de su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, Josefina Ludmer se refiere al “Desafío y lamento, los tonos de la patria”. Puede pensarse en estos dos tonos como los extremos (eufórico y disfórico) de una escala afectiva.

5- María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, “José Hernández”, en Susana Zanetti (directora), *Historia de la literatura Argentina, 2, Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

6- Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1924.

7- Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Columba, 1953.

8- Gustavo Adolfo Bécquer, "La soledad", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973.

9- Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 2 vols. La segunda edición, corregida, es de 1958.

10- El artículo de Miguel de Unamuno, "El gaucho Martín Fierro" apareció en *La revista española*, Madrid, año 1, nº 1, 1894. En 1967 fue recogido en Buenos Aires, Americalee, con un Estudio preliminar de Dardo Cúneo.

11- En la célebre encuesta de *Nosotros*, 50, VIII, t. X, Martiniano Leguizamón responde a la pregunta, "¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?". Como su texto no apareció completo, lo incluyó en *La cinta colorada. Notas y perfiles*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1916.

12- Leopoldo Lugones, *El payador y Antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

13- Carlos Alberto Leumann, "Introducción", en José Hernández, *Martín Fierro*, Edición Crítica de Carlos Alberto Leumann, Buenos Aires, Estrada, 4ª edición, 1961.

14- En octubre de 1881 Pablo Subieta publicó, en el diario *Las Provincias*, cinco artículos dedicados al *Martín Fierro*. Las frases citadas corresponden, respectivamente, a los artículos cuarto y primero. Ver "Juicios críticos sobre *Martín Fierro*", en José Hernández, *Martín Fierro*, Edición crítica, Coordinadores Élida Lois y Ángel Núñez, París-Madrid, Archivos, 2001.

15- Francisco Companys, *La fe de Martín Fierro*, Buenos Aires, Theoría, 1965.

16- Ángel Azeves, *La elaboraciòn literaria de* Martín Fierro, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), 1965.

17- Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", *Discusión*, *Obras completas*, 1, Buenos Aires, Emecé, 1989.

18- Pero hay todavía dos argumentos más para oponer al juicio de Lugones: el primero es que aquel baile tuvo un trágico desenlace, lo cual hace de ese comentario de Fierro una funesta premonición, y el segundo es que, en la memoria de los argentinos, los cuatro primeros versos de la estrofa se borraron mientras que los dos últimos, cargado de valor simbólico, quedaron disponibles para brindar consuelo a quien ve interrumpida su ventura.

19- Ver el "Prólogo" a Juan Alfonso Carrizo, *Cantares tradicionales del Tucumán*, Buenos Aires, 1939.

20- Carlos Astrada, *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948.

21- *La chanson de Roland* es editada por primera vez en París en 1837 por Francisque

Michel. A esa edición siguen otras reconstrucciones de creciente fidelidad. La más célebre, la de Joseph Bédier, aparece, comentada, en 1922. En cuanto al *Cantar de Mío Cid,* como todos los cantares franceses y españoles, después de sucesivas reelaboraciones hechas a lo largo del siglo XIII, comienza su declinación. Hacia fines del siglo XIV aparece un poema conocido como *Las mocedades de Rodrigo*, cuyo tema, de persistente posteridad, son los conflictivos amores de Rodrigo y Ximena, tema por completo ajeno al *Cantar* . De ese poema y de los restos de la vieja epopeya se formará, a partir del siglo siguiente, el Romancero del Cid o ciclo de romances dedicados a la figura de este héroe. Todas las obras que retoman esta figura en la literatura española tanto como en la francesa (recuérdese *Le Cid* de Corneille) derivan de las *Mocedades* o del *Romancero*. La restauración del antiguo *Cantar* comienza hacia la segunda mitad del siglo XVIII. En 1779, y a partir del único manuscrito original (tardío y deteriorado), Tomás Antonio Sánchez hace la primera edición de la epopeya. La restauración completa del *Cantar* será resultado de la ingente y celebradísima investigación de Ramón Menéndez Pidal quien entre 1908 y 1911 hace una edición definitiva del Texto, acompañado de la Gramática y el Vocabulario del *Cantar*. Así, pues, mientras los argentinos se entregan al entusiasmo por el *Martín Fierro*, los franceses y los españoles hacen lo propio con lo que a partir de entonces —no antes— serían sus poemas nacionales.

22- Tal vez convenga recordar que el concepto de pueblo (*demos*) entre los griegos no fue el mismo que se elaboró en la Edad Media cristiana (*populus*). Si un término se circunscribía a los ciudadanos libres, el otro abarcaba a toda la población en su conjunto pero específicamente a los desheredados, aquellos a quienes el Evangelio había señalado como favoritos del Señor.

23- En la célebre descripción que hace Sarmiento en *Facundo*, el payador integra la tipología gaucha. En realidad el payador fue cada vez más un hombre de ciudad, un habitante de los arrabales con intenciones de ser oído en el centro.

24- Ismael Moya, *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Editorial P. Berriti, 1959. Moya cita estos versos de Rivarola: Santísima Trinidad, *una, indivisible esencia,* desatad mi torpe labio *y purificad mi lengua* para que al son de mi lira *y sus mal templadas cuerdas* el hecho más prodigioso *referir y cantar pueda.* Ya de su sagrado fuego *mi débil pecho se llena,* e inflamado de su llama *siento que mi voz se esfuerza.* ¡Ea!, escuchadme, señores, / que la relación comienza.
Moya encuentra en estos versos un antecedente del Martín Fierro tanto por la presencia de una invocación como del término “relación” para referirse al relato. Ello —puede acotarse— de ningún modo atenúa la radical diferencia de estilos.

25- Olga Fernández Latour, *El* Martín Fierro *y el folklore poético*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Folklóricas, 1963.

26- La cita procede de “Resumen y conclusiones”, fragmento de Rodolfo Senet, *La psicología gauchesca en el* Martín Fierro, Buenos Aires, Gleizer, 1927, incluido en José Isaacson, *Martín Fierro. Cien años de crítica*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

27- Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido*, Buenos Aires, Siglo XX, 1984.

28- Esta última afirmación se encuentra en *El "Martín Fierro"*; las dos anteriores en "La poesía gauchesca".

29- En otra vuelta de tuerca, al final del Prólogo a *Poesía Gauchesca* —México, Fondo de Cultura Económica, 1955—, que Borges firma con Bioy Casares, se lee lo siguiente: "Lo cierto es que la epopeya argentina no ha sido escrita; está acaso esbozada en la heterogénea obra de Ascasubi". ¿Es que *pudo* haber sido escrita a pesar de que había pasado su oportunidad en el ciclo evolutivo de los géneros? ¿Es que aún debemos esperarla?

30- Juan José Saer, "Martín Fierro: problemas de género", *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

31- Vivir en el mismo siglo no significa, necesariamente, compartir el mismo tiempo. Ni Hernández (que probablemente no los leyó) ni su público participaron de la sensibilidad de estos novelistas modernos. Como observaran Gramuglio y Sarlo, la literatura argentina prácticamente carecía de novelas.

32- La cita de Gerchunoff se encuentra en la página 108 del segundo tomo. De acuerdo con Martínez Estrada, la cita está tomada del artículo "Martín Fierro como tipo humano", publicado en *La Nación*. No se indica la fecha en que apareció dicho artículo.

33- Noé Jitrik, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971.

34- En "El sentido esencial del *Martín Fierro*", Amaro Villanueva hizo su propia selección: "A mi entender, los trabajos realizados en torno al poema de Hernández pueden reducirse a los siguientes, que son fundamentales y que anoto por orden cronológico: a) de Leopoldo Lugones: valoración artística del Martín Fierro; b) de Eleuterio Tiscornia: anotación sistemática del mismo; c) de José Carlos Maubé: compilación ordenada de las referencias bibliográficas y hemerográficas relativas al poema y a su autor; d) de Carlos Alberto Leumann: valoración estilística de la labor de Hernández. Amaro Villanueva, *Crítica y pico* [1945], Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

35- Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.

TEXTOS E INSTITUCIONES

JUAN BAUTISTA ALBERDI: NACIÓN Y RAZÓN

por Adriana Rodríguez Pérsico

> El faro, digámoslo así, sobre el cual deben clavar sus ojos, para escapar del caos de antítesis que nos envuelve, la legislación, la moralidad, la educación, la ciencia, el arte, lo mismo que la moda, es la democracia.
>
> *La Moda*, 2 de diciembre de 1837

> Al imaginarse como miembro del mandarinato, el intelectual deja de ser el ideólogo de su clase (en el sentido de clase "real": su lugar de inserción en el proceso productivo) para convertirse en ideólogo de ese estamento en estado naciente. Ello implica, desde luego, también un reclamo de poder. No se trata ya de Moreno o Rivadavia intentando pensar por la burguesía portuaria o los hacendados que perjudica el monopolio colonial, sino de un grupo de pensadores que se representa a sí mismo y exige un espacio social protagónico. Las razones de ese protagonismo son exigencias históricas objetivas: los demás estamentos han fallado, llega la hora del mandarinato.
>
> BLAS MATAMORO, *La (re)generación del 37*

A la hora de nombrar a nuestros mayores intelectuales del siglo XIX, la memoria convoca, sin vacilar, a Juan Bautista Alberdi y a Domingo Faustino Sarmiento. Compañeros de rutas ideológicas durante un lapso, enemigos políticos casi por el resto de sus vidas, reconciliados

fugazmente en la vejez, los próceres figuran en los anales históricos como dos de los promotores del haz de principios liberales que, inaugurándose en 1830, atravesarán el siglo para cristalizar en la construcción de una Argentina moderna hacia las últimas décadas. (1)

Aunque rivalizaron en torno a la concepción de la nación y discutieron los papeles que les correspondían a las elites y a otros agentes sociales, sus proyectos encajan de manera casi perfecta porque si uno pensó la ley, el otro diseñó la educación del país futuro y ambos crearon, con estas miras, las lenguas que las generaciones posteriores asumieron por preciada herencia: la lengua literaria y violenta del *Facundo* (1845), en el caso de Sarmiento; la lengua jurídica, neutra y aseverativa, de las *Bases* (1852) que delineó Alberdi. Los vincula también la vocación militante con que ejercieron el oficio de escribir.

Alberdi (1810-1884) se consagró a instituir un discurso que, imitando los rasgos de la objetividad y la abstracción inherentes a la ley, diseña un sistema jerárquico en cuya cúspide se halla la filosofía, ciencia madre y fundamento del conocimiento y de la acción. El primer ensayo de peso, *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), donde prescribe a la juventud la misión de conquistar la libertad de la razón, define la filosofía como la ciencia de la razón en general mientras sitúa la jurisprudencia, menos abarcadora, en la esfera de la razón jurídica. (2)

El *Fragmento* examina el derecho natural, el derecho positivo y la jurisprudencia. El derecho positivo inscribe lo particular en lo universal; a la jurisprudencia le compete determinar los casos de transgresión a las leyes y las penas correspondientes. (3) Alberdi pide a sus iguales que adecuen el conocimiento universal a condiciones, tiempos y lugares específicos. Como enseñaba su maestro Montesquieu, el filósofo —que hurga en el espíritu de las leyes— contribuye con su racionalidad al desarrollo de la vida social. La filosofía adquiere valor cuando se articula con la praxis; de modo complementario, el derecho y la política encuentran validez en el aparato teórico de la filosofía.

En este momento de su trayectoria intelectual, la verdad coincide con la razón; de ello se desprende que los enunciados filosóficos son también buenos, morales y justos. El bien absoluto, fundido con la ley moral, sigue los lineamientos del derecho natural. Lo bueno, lo moral y lo justo se revelan aspectos de la relación armónica del hombre con el bien en sí, el bien moral o el bien común. El acuerdo entre bien

individual y bien colectivo rige también en el campo del derecho social, constituido por el conjunto de principios y normas que regulan la evolución de una comunidad. Porque el espíritu de justicia es intrínseco a la ley y al legislador, ninguna ley puede atentar contra la razón o contra la libertad. Las argumentaciones ponen de relieve la etapa en la que la filosofía se erige como la esfera adecuada para afianzar un pensamiento utópico que Alberdi compartió con otros miembros de su generación.

Los fundadores de la Nación

De manera paralela a los discursos sobre la nación y los textos programáticos, los letrados cultivaron el género autobiográfico en el que se proponen como modelos para ejercer el poder o como guías para indicar los rumbos de la nación futura. Las relaciones entre los lugares imaginarios —a los que se creían destinados— y los lugares reales determinan las posiciones de locución. *Recuerdos de provincia* (1850) de Sarmiento, *Mi vida privada* (1873) y *Palabras de un ausente* (1874) de Alberdi, elaboran el imaginario del patriota, una figura que legitima por su sola inclusión. Y si Sarmiento se siente tentado de colocarse en el centro del campo de batalla, Alberdi permanecerá en un lugar más alto, más allá de las coyunturas porque se concibe legislador e ideólogo y, como tal, dicta los principios que debe seguir la sociedad entera, incluidos los políticos. Sin excepción, la mirada se dirige a investigar las formas jurídicas del Estado aún en ciernes.

En Alberdi, la escritura, en sus diferentes textualidades, dibuja el espacio de la razón en el que el sujeto puede enunciar la ley de la nación. La imagen del patriota refuerza la rectitud de la palabra del legislador. La patria opera como mito de origen, un tesoro perdido que hay que recuperar actualizando los postulados de Mayo, fecha que representa el punto de partida en la formación de la historia colectiva. (4) El modelo es tan poderoso que se lleva consigo como huella indeleble; la patria configura la subjetividad: “Por variadas que hayan sido las fases porque ha pasado mi vida, la forma que ha conservado mi inteligencia durante ella, venía de su primer período, pasado en mi país”. (5) El correlato de la ausencia física es la preocupación intelectual constante. Por eso, en la selección de recuerdos, el autobiógrafo consigna, junto con la genealogía familiar, la intimidad del pequeño con los héroes de la independencia: “Yo fui el objeto de las caricias del general Belgrano en mi niñez, y más de una vez jugué

con los cañoncitos que servían a los estudios académicos de sus oficiales en el tapiz de su salón de su casa de campo en la Ciudadela". En la educación del futuro patriota se suman, al afecto del guerrero, las ideas revolucionarias saturadas de citas rousseaunianas. Ya desde niño, Juan Bautista escucha las explicaciones que formula su padre sobre el *Contrato social;* luego, en la adolescencia, su amigo Cané le descubre los placeres amorosos de *La nueva Eloísa*, así como los métodos educativos del *Emilio*.

A pesar de la importancia que, para él, conservaba el saber contenido en los libros, el viejo Alberdi sigue fiel a su idea de aferrar la teoría a la realidad; en la autobiografía se pone a resguardo de cualquier posible acusación, subrayando el magisterio de la vida al paso que habla, sin nombrarlo, del exilio permanente:

> Todas esas lecturas, como mis estudios preparatorios, no me sirvieron sino para enseñarme a leer en el libro original de la vida real, que es el que más he ojeado, por esta razón sencilla, entre otras, que mis otros libros han estado casi siempre encajonados y guardados durante mi vida, pasada en continuos viajes.

El exiliado por causa de la libertad, el filósofo práctico, el traductor de las voces de la patria, el legislador que enuncia la ley, el crítico burlón que satiriza los males de la comunidad: estas posiciones, que encastran unas en otras, arman el imaginario del letrado dando preferencia a ciertas posiciones y a determinados tonos. La ley se convierte en dogma racional. Alberdi —como muchos contemporáneos— entroniza por dios a la razón y por profeta al legislador:

> Hay siempre una hora dada en que la palabra humana se hace carne. Cuando ha sonado esa hora, el que propone la palabra, orador o escritor, hace la ley. La ley no es suya en ese caso: es la obra de las cosas. Pero ésa es la ley duradera, porque es la verdadera ley. (6)

El profeta-legislador presta atención a la voz de la ley y la traduce al pueblo; es un mediador eficaz entre la historia inscripta en las cosas y la colectividad. Su agudo oído le permite ocupar la posición que tiene representación literaria en Figarillo, el personaje que firma, en

homenaje a Mariano José de Larra, sus artículos de *La Moda*, y que retorna, con idéntica ironía y un toque mayor de desencanto, como Fígaro en *Peregrinación de Luz del Día* (1874).

Entre lo absoluto y lo posible

El Diario de la Tarde del 14 de noviembre de 1837 anuncia la aparición de *La Moda* describiéndola como una gacetita de música, poesía, literatura, modas, destinada a las bellas federales.

> La propuesta tiende a reemplazar la costumbre para instalar en su lugar nuevos hábitos que, a su vez, deberán convertirse en costumbre. La estrategia de *La Moda* consiste en presentar el ataque a la persistencia de la tradición como si se tratara de una corrección benefactora y amena. (7)

A lo largo de los veintitrés números que se publican entre noviembre de 1837 y abril de 1838 —y sobre todo en los primeros—, las pretensiones de trivialidad y el detalle de frivolidades hecho en tono burlón y ligero intentan esquivar la censura. El número del 16 de diciembre de 1837 incluye "Mi nombre y mi plan", donde Figarillo explica sus filiaciones con Larra y el mundo español. Entre ironías mordaces y juegos de palabras, el texto identifica lo americano en la copia degradada de lo español:

> Si no fuese lo que ha sido ya otro, si no fuese una repetición, una continuación, una rutina de otro, en una palabra, en esta rutinera capital no conseguiría ser leído; porque lo que no es igual a lo que ha sido, esto es, todo lo que no es viejo, no tiene acogida en esta tierra clásica de renovación. (8)

Los comentarios jocosos de Figarillo culminan con la alabanza a la tradición hispánica en detrimento de la revolución: "Con que, vean ustedes si hacemos bien en mantener todo lo que es español y no ha entrado en la revolución". El enunciado anticipa un nudo fuerte en el programa filosófico y político de Alberdi; reiterado en otros textos, traza una línea de investigación en la medida en que los escritos desmenuzan, una y otra vez, lo que *"no ha entrado en la revolución"*.

El número del 2 de diciembre de 1837 retoma el tema en "Reglas de urbanidad para una visita". Horrorizado ante las innovaciones,

Figarillo destroza las costumbres porteñas enfatizando el carácter repetitivo de la vida. Con el pretexto de hablar sobre el hábito de tener un loro, dice que el partido de lo nuevo es inexistente:

> Las costumbres literarias del loro y la cotorra, como las de nuestra sociedad, siguen las mismas que en tiempo del rey. En vano ha habido una revolución americana: el loro, como si fuera vizcaíno, no ha querido entrar en la revolución.

Ya en el exilio en Montevideo, desde las páginas de *El Nacional* y para justificar la injerencia de Francia en los asuntos de la Confederación Argentina, el sujeto se incluye en el grupo revolucionario:

> El tiempo no constituye la justicia, la constituye la razón. La razón es ley, desde que es conocida. De otro modo, tendremos que vivir bajo el imperio de la rutina, los que al entrar en la época revolucionaria, hemos hecho propósito de caminar bajo el imperio de la razón.

La coexistencia de tiempos diferentes, la yuxtaposición de remanentes del pasado y representantes de las nuevas épocas se prolongan en varios artículos de *El Iniciador* de Montevideo. En el número del 15 de julio de 1838, "Del uso de lo cómico en Sudamérica", elabora una pedagogía teatral y hace el diagnóstico de una sociedad en la que la Edad Media y el siglo XIX conviven en conflicto: "Este consorcio heterogéneo se presenta, en todas las situaciones, en todos los accidentes de nuestra sociedad". (9) Frente a la pujanza de los elementos residuales, la tarea del cómico se aproxima a la del filósofo, que explora las sendas de la verdad puesto que busca "alumbrar con la antorcha del siglo XIX las facciones visibles de las cosas viejas que nos circundan".

Para Alberdi, el arte lleva a cabo una tarea de develación. Si bien la filosofía mantiene el lugar supremo que le ha conferido a lo largo de su producción, podemos hacer la experiencia de leerlo en su literatura, débil, por cierto, y afectada de una tediosa voluntad didáctica, pero crucial por las capacidades que se le asignan. En el discurso para el Certamen Poético de Montevideo de 1841 —realizado con motivo del 25 de mayo y cuyo ganador fue Juan María Gutiérrez

—, Alberdi describe la literatura que conviene a las repúblicas nacientes; lejos de la autonomía estética que preconizaba el romanticismo, sus rasgos provienen de otras esferas —la política, la filosofía— y responden a otras necesidades, por ejemplo, la utilidad para el desarrollo de la vida comunitaria.

Y como las formas democráticas impregnan el siglo en la literatura y en la historia, Alberdi establece una adecuación exacta entre ambas: los cambios sociales arrastran transformaciones culturales. Luego, arte y sociedad son congruentes:

> El desorden, abandono e incorrección del estilo, otro de los caracteres que a menudo señalan a nuestra literatura reciente, es también una calidad inherente y normal de las literaturas democráticas. (10)

Alberdi cultiva varios tipos de discursos a los que carga de funciones específicas. Usa la polémica para enfrentar a los enemigos, ya sea que pertenezcan al campo liberal —Sarmiento o Mitre— o al mundo federal —Rosas. El discurso jurídico delimita el espacio conceptual de los programas para la construcción de la nación. El discurso utópico, que ensaya, a veces, acentos épicos, describe el futuro nacional, en cambio, mediante profecías. Los registros satíricos y farsescos desmitifican una cantidad de ídolos sociales y muestran las pústulas encubiertas. Si el discurso jurídico alberga los proyectos nacionales y la esperanza, para hablar de la desilusión Alberdi abandona el dominio de lo jurídico y elige el plano literario. La literatura es el espacio para contar el fracaso de los proyectos y hacer la autocrítica. Pero al mismo tiempo es el lugar donde pueden atarse alianzas que corrijan los desvíos y proponer una reconciliación entre la política y la ética.

En 1871, Alberdi escribe *Peregrinación de Luz del Día*, una novela alegórico-política casi enteramente dialogada, que publicará tres años más tarde. La anécdota, muy simple, relata el viaje de la Verdad por el nuevo mundo. Cansada de la vida europea, agotada en sus valores morales, Luz del Día decide emigrar a América y recala en el Río de la Plata. Pero, para su sorpresa, encuentra los mismos odiosos personajes —como Tartufo y Gil Blas— que tienen idénticos vicios, a pesar de haber mudado de apariencia y adoptado el traje republicano. La novela encadena reflexiones en torno a la articulación del poder, la

política y el saber con ciertas verdades filosóficas y algunas prácticas posibles. Revela la trama secreta en la que se urden los destinos de la república, las intrigas, las complicidades y los negociados que maquinan los diferentes grupos. Los personajes, como en rigor toda la literatura de Alberdi, son portavoces didácticos que accionan los conceptos en anécdotas mínimas para facilitar su comprensión. Los referentes resultan fácilmente identificables: son los enemigos letrados que gobiernan. Tartufo disimula apenas la figura de Sarmiento, mientras que detrás de Gil Blas y Basilio asoma el rostro de Bartolomé Mitre. Estos personajes conforman un frente de batalla; los postulados y los pensamientos del joven letrado constituyen el otro frente. Alberdi transforma en literatura el pesimismo propio y la irracionalidad que atribuye a los enemigos.

La novela es un aleph que permite ver en un solo espacio y simultáneamente la totalidad de su trayectoria intelectual. Al cabo de los años, Figarillo —el despertador de la conciencia comunitaria, convertido ahora en un maduro Fígaro— regresa a escena para guiar a la Verdad en su esforzado periplo por estas tierras. La intervención de Fígaro ocupa el centro y el final de la novela. Su carácter de "alter ego" es evidente: propone la educación y la libertad como formas de autogobierno; insiste en la preeminencia del hombre sobre las leyes; alerta sobre el peligro que encierra el hecho de que las mayorías renuncien al ejercicio del poder; se muestra partidario del voto calificado; basa el orden y la paz en la obediencia; traza límites entre la libertad civil y la libertad política; pone énfasis en el desarrollo de la economía. A veces sus opiniones coinciden con las de Luz del Día; por ejemplo, en la definición de la libertad como autogobierno. En las páginas de *Peregrinación,* se encuentra el "consorcio heterogéneo" que ha sellado la identidad nacional, con sus marchas y contramarchas. Allí se despliega lo que "no ha entrado en la revolución" y debe ser encauzado o suprimido para lograr la ansiada consolidación del Estado.

La novela funciona como *phármakon*, en el doble sentido de *remedio* y *veneno*. (11) Junto a la develación de los males sociales se acomodan las nuevas esperanzas —que encuentran, por otra parte, expresión jurídico-sociológica en *El crimen de la guerra*. Veneno fatal pero a la vez medicina salvadora es, también, el lema "gobernar es poblar" que se invierte en el relato, dando "poblar es asolar": "Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más

rico y más salubre, cuando se le puebla con las inmigraciones de la Europa atrasada y corrompida". (12)

Hay aquí una vuelta de tuerca en el pensamiento alberdiano. América debe olvidar los absolutos para rescatar lo posible. *Peregrinación* es una "novela-juez" que dicta sentencia sobre el delito de escisión; ejemplifica la decadencia a la que se desliza una sociedad cuando se fractura la correspondencia entre el orden ideal y el orden real o cuando la política se divorcia de la ética. Los personajes Luz del Día y Quijote asumen esta quiebra. Provocados el desorden y el caos social, Tartufo, Gil Blas y Basilio los aprovechan en beneficio propio. Mientras los personajes literarios toman a cargo la representación de los vínculos entre la sociedad civil y la sociedad política, los personajes alegóricos muestran el lugar conflictivo de ciertos valores —como la verdad, la justicia o la libertad— en un medio donde prima la fragmentación y los intereses individuales se colocan por encima del bien común. La prosa afirma que el fracaso nace de la elisión de uno de los términos de una dupla inseparable, la ética y la práctica. Las posiciones son irreconciliables e igualmente nocivas: si Tartufo es un enemigo social a conciencia, Luz del Día lo es a fuerza de ingenuidad y exceso verbal. El personaje de Molière, metido a consejero, explica el carácter doble de la verdad, *phármakon* y fermento activo en el seno de las naciones modernas: "Ella debe administrarse a los hombres, imperfectos por naturaleza, como se administran los venenos medicales a los enfermos, por dosis homeopáticas". Tartufo contribuye, aunque de manera negativa, al aprendizaje que realiza Luz del Día, a la que entrega una *receta magistral* que combina diez granos de mentira con uno de verdad, disuelto todo "en un litro del agua de mi retórica que no es ni verdad ni mentira sino viento y ruido armonioso". La bivalencia del *phármakon* se extiende a los personajes; en este sentido, Fígaro es su expresión más acabada puesto que intriga en favor de la justicia. Algunos —los que no han entrado en la revolución, los restos del pasado— envenenan lo que tocan; otros, como Fígaro, proveen el remedio o, por lo menos, el antídoto: "Fígaro es el contraveneno de Basilio y Tartufo, nace a su lado y vive a su lado, por una ley previsora y preservativa de la creación. Fígaro es la disciplina amable que corrige y educa por la risa". (13) Luz del Día entrevé esta ambigüedad cuando lo califica de "tunante aunque amable y bueno", un oxímoron que no excluye sino ratifica ambos epítetos.

Como el Figarillo de *La Moda* que circulaba por ámbitos muy diferentes, como el mismo Alberdi que alternaba la seriedad de la filosofía con la frivolidad de los salones y las críticas al régimen con alabanzas a Rosas, Fígaro es una figura intermedia que remeda a Tartufo en su destreza para manipular la realidad y se parece a Luz del Día en la defensa de los derechos y de la libertad. Conecta espacios, desplazándose en una cantidad de direcciones: equilibra la corrupción usando métodos similares, neutraliza el mal, aconseja a la verdad y, con sus intervenciones en la prensa, traduce los universales a un lenguaje entendible por el pueblo. La misión es tender puentes entre el dominio abstracto de los valores y la organización de la colectividad concreta.

La novela cierra con la despedida de los personajes en la que intercambian sendos conceptos de verdad. Después de su poco exitosa conferencia sobre la libertad —donde mecha enunciados dispersos en el *Fragmento*, las *Bases* y *El crimen de la guerra*—, Luz del Día llega a una dolorosa comprensión de los límites y las contradicciones arraigadas en la sociedad americana. La esperanza se vislumbra en una práctica que combine las estrategias de resistencia de Fígaro y los ideales, a veces inflados, de Luz del Día. En el último párrafo, las voces se confunden al punto de no poder identificar la fuente de enunciación. Una especie de voz general dictamina:

> No hay dos verdades en el mundo: una moral y otra física. La verdad es una, como la naturaleza; y el país en que cuesta la cabeza el decir y probar a un falso apóstol de la libertad que es un liberticida, que se cree liberal solo por haber muerto a la libertad sin conocerla, será el mismo país en que los reveladores de la verdad física y natural vivirán expuestos a la suerte de los Galileo, de los Colón, de los Lavoisier, de los Bonpland.

Mientras la literatura moviliza la lengua de la subjetividad, el discurso jurídico se quiere objetivo y pretende fundar un dominio abstracto; hace desaparecer cualquier signo que identifique a la primera persona y produce el efecto de que las instituciones no requieren de voces individuales sino que hablan por sí mismas. Si en la década de 1850, las *Bases* habían conciliado formas políticas opuestas, en 1870 Alberdi acepta el error de haber omitido aspectos

prácticos y llena las lagunas. Las preguntas del filósofo permanecen y lo acompañarán hasta el último escrito. Aunque las respuestas varíen de acuerdo con las coyunturas, el filósofo interroga el origen y fundamento de las leyes y las relaciones entre la razón, la verdad y el bien.

A menudo, esas preguntas toman el camino de la búsqueda del *sentido común*, que se torna sinónimo de *buen sentido*. La cuestión atraviesa la producción de un extremo al otro. Leemos en las *Bases*:

> ¿En qué consisten, qué son esos principios representados por la Revolución de Mayo? Son el sentido común, la razón ordinaria aplicados a la política. La igualdad de los hombres, el derecho de propiedad; la libertad de disponer de su persona y de sus actos, la participación del pueblo en la formación y dirección del gobierno del país, ¿qué otra cosa son sino reglas simplísimas de sentido común, única base racional de todo gobierno de hombres?

El ideario de Mayo se aburguesa. (14) La esfera pública se hace íntima y, por lo tanto, una semántica familiar, un sistema de relaciones de parentesco sostiene los argumentos. Cuando las propuestas político-jurídicas se adornan con las modulaciones del afecto, ningún miembro puede rehusar el llamado. Cobijada bajo la metáfora de la familia unida, la identidad colectiva ensaya la vía liberal del trabajo y olvida las penurias de la guerra, cambia la espada por el arado y la lucha armada por la contienda de ideas. Cada integrante de la familia nacional desempeña determinados roles: el legislador se presenta como hermano mayor que amonesta, cuando es necesario, al pueblo —los menores— y guía a los gobernantes. La gran comunidad fraterna de la nación espera por el regreso a su seno de Buenos Aires, la hija equivocada. En un punto crítico de la argumentación, que anuda propuestas biologicistas con variantes culturalistas, las *Bases* postulan la alteración racial mediante un matrimonio que transforme la etnia para mudar las costumbres. La mujer criolla aportará la lengua y el cuerpo; el inmigrante sajón, las ideas y la cultura del trabajo:

> Necesitamos cambiar nuestras gentes incapaces de libertad por otras gentes hábiles para ella, sin abdicar el tipo de nuestra

> raza original, y mucho menos el señorío del país; suplantar nuestra actual familia argentina por otra igualmente argentina, pero más capaz de libertad, de riqueza y progreso. (15)

La justicia popular. La(s) falta(s) del pueblo

El pueblo, como la patria, es un significante de múltiples valencias, positivas o negativas según acepten o rechacen la palabra letrada y de acuerdo con las circunstancias históricas. Cuando Alberdi parte para el exilio en 1838 y comienza a colaborar en *El Nacional* y la *Revista del Plata*, cambia de tono. La hora exige la acción directa en vez de la crítica velada. La sátira se retira a un segundo plano y en su lugar aparece el registro épico. El pueblo, protagonista de su historia, resume una voz colectiva que llama a la lucha y el objetivo demanda actitudes heroicas.

En carta fechada el 28 de diciembre de 1838, Juan María Gutiérrez, desde la otra orilla, escribe al amigo su opinión sobre *El Nacional*:

> No puede mejorar la redacción de este periódico —pega, penetra, hiere cuanto se estampa en él, y abre brecha irreparable en el poder moral del coloso que ataca—. *El Nacional*, sólo, vale por un ejército. Todos quieren leerlo; pero sospecho que es escaso.

Y sugiere luego que algunos artículos se hagan circular en hojas sueltas, medio que había resultado exitoso en el caso de “Profecías”.

El artículo mencionado por Gutiérrez desarrolla un paradigma de las relaciones que pueden entablar el letrado-profeta y el pueblo. Los tiempos presentes se interpretan como la reiteración de la cruzada de Mayo. Porque la lucha contra Rosas toma el sentido de una guerra santa, la voz profética advierte “Oiga quien tenga oídos; abra los ojos y mire quien no sea ciego: pues los tiempos se acercan”.

La profecía se vincula con la historia en la medida en que expresa el descontento con la actualidad; el profeta es un rebelde que diagnostica con precisión el estado de las cosas, una voz autorizada que ocupa una posición mediadora entre el pueblo y su historia. El letrado se confunde con el profeta. Lo aproximan al saber profético la revelación de secretos y el esclarecimiento de momentos de servidumbre así como la misión de guiar a las multitudes y proyectar,

sobre el presente adverso, imágenes luminosas del porvenir. El profeta, sabemos, porta el estigma de la diferencia que se origina en el ejercicio de una palabra discordante que va a contrapelo de la doxa y enfrenta la autoridad constituida. La palabra profética tiene un doble destinatario: despierta las conciencias individuales para convocar a la lucha y amonesta al poder. La justicia popular reemplaza a la divina. El discurso predice el fin de la tiranía y el comienzo del reino de la libertad, donde el pueblo ocupa el lugar de Dios:

> 12-[…]. Dormíos en seguida en sueño apacible, y ved lo que hacéis un día de estos cuando os despierte de vuestro penúltimo sueño, la trompeta perezosa pero fatal del juicio del pueblo.
> 13-La cruzada de Mayo va a recomenzar. Pero las bocas del clarín de alarma, no miran ya al océano, sino al fondo del continente.

Pero la historia abomina de las exactitudes. Y si la recuperación de la libertad reclama de modo imperioso la guerra, la voz letrada no olvida alinear, junto a las armas, el valor del trabajo; la mirada se pasea también por el campo de batalla y por los espacios ciudadanos de los hospitales y las calles. El choque es singular: los nuevos tiempos mezclan al acreedor y al comerciante con los guerreros, los pendones, las vírgenes y los altares patrióticos. (16)

La profecía se presenta bajo la forma de alucinaciones en "Sorpresa", artículo que afirma, por otra parte, el carácter mesiánico del lenguaje. Un hombre, que llega a una reunión de amigos trae noticias de Buenos Aires, anuncia la caída de Rosas y la reconciliación de unitarios y federales. Cuando deciden partir, el hombre detiene a sus compañeros aclarando que las suyas son noticias del futuro: "Sepan, pues, ustedes que lo que he dicho que ha sucedido ya, va a suceder dentro de poco; y ustedes pueden anunciarlo a todos los amigos de la libertad". La razón y la justicia conducen al desenlace feliz: la liberación está cercana.

A veces, Alberdi se complace en ser maestro, como su rival Sarmiento. Entonces, con ademán paternalista, da sentido positivo al término *plebe*, disputándole a Rosas el papel de padre del pueblo. En el artículo "Plebe", el letrado enuncia la utopía de la igualdad, acentuando la política discriminatoria que aún somete a los negros, cuando ellos han sido héroes de la independencia:

> “Porque son ellos, los hombres de color, los que han dejado sus huesos y su sangre en los campos de Ituzaingó y Chacabuco, a fin de tener esta patria, esta bandera, esta libertad, esta dignidad que tenemos todos, menos ellos.” La horizontalidad sella el pacto democrático que, aunque con ausencia del elemento indígena, retomará el drama *La Revolución de Mayo.* (17)

Finalmente, el uso del término *pueblo* supera la dicotomía unitarios-federales. En el artículo “Porvenir argentino”, la pregunta por la pertenencia del futuro colectivo admite una única respuesta: el pueblo, Mayo, las ideas. La visión profética entrevé un porvenir común bajo el signo de la solidaridad. Los hombres que protagonizaron los sucesos de 1810 “han sido *libertadores* antes de ser *unitarios* y *federales*; han sido campeones de la patria, antes de ser hombres de partido”. (18) Bajo el atributo de patriotas y en nombre de la patria, el pueblo desplaza a los partidos y a las facciones. (19)

¿Cómo escribir para todos las grandes ideas? Frente a la pregunta, Alberdi eligió la tradición dieciochesca del teatro didáctico y el cuento filosófico. El teatro ofrece el modelo para la ficción, ya sea que se incluya en artículos periodísticos o se emplee en una novela. Los diferentes textos semejan gérmenes de obras teatrales que van a contramano del género porque carecen de acciones. Para Alberdi, la comedia y el sainete encierran la posibilidad de hacer una crítica que resulte asimilable a los espectadores: “si la verdad sola es gustosa, la verdad no existe en nuestro teatro sino en las representaciones cómicas”. (20)

La sátira supone procedimientos de abstracción y de hipérbole que permite la pintura de tipos, mientras la prosa insiste en la ejemplaridad de una crítica que no representa la realidad. (21) *La Moda* del 9 de diciembre de 1837 sostiene: “¿Dónde iríamos a parar si estas pinturas fuesen la historia fiel de nuestra realidad? Es menester idealizar lo ridículo lo mismo que lo perfecto para alejarse de lo uno y acercarse de lo otro”. Si bien la subversión estética no arrastra necesariamente cambios sociales, el arte —la comedia en este caso— se convierte en vehículo de la verdad porque la deformación de la historia desenmascara lo que está escondido.

Dos obritas enseñan sobre la revolución. *La Revolución de Mayo* (1839) y *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos* (1841) ponen

en escena sendas revoluciones populares. Los ejes son el poder —del tirano, de las elites, del pueblo (y el nacimiento y la pérdida de la libertad; en otras palabras, representan el concepto de revolución) que implica la destrucción de un orden perverso— y analizan las alianzas que tejen en dichos procesos los ideólogos y el pueblo o la distribución de los agentes sociales en el campo mismo de las fuerzas populares. Los géneros se reparten la misma función: ambos enseñan, pero mientras la farsa lo hace por medio de la risa, la crónica apela al magisterio de la historia.

Las revoluciones basadas en la ley tienen el éxito asegurado porque son justas y la razón está de su lado. Cuando un ciudadano expresa sus dudas respecto del triunfo de las armas patriotas, Díaz Vélez le responde: "—Cuando la justicia está con ellas, al contrario, es infalible. Los justos son invencibles porque tienen a Dios por aliado. La justicia sola es un ejército". (22) Las piezas muestran las ventajas de las revoluciones pacíficas —que procuran la integración de todos los elementos de la comunidad y de todas las razas—, desde el momento en que las transformaciones drásticas se alcanzan mediante el sentido común; subrayan también el anacronismo de las rebeliones sangrientas y, con la desaparición de los héroes-guerreros, indican un cambio de época. (23) El modelo para encarnar la idea es Moreno —cuyas palabras reales declama el personaje—; el pensamiento arrincona a la espada. América será libre, afirmará, treinta años más tarde la Verdad en *Peregrinación,* cuando se deshaga de sus libertadores.

Alberdi dedicó su pieza sobre los acontecimientos de Mayo a los republicanos de Rio Grande do Sul; de las cuatro partes prometidas —"La opresión", "El 24 o la conspiración", "El 25 o la revolución" y "La restauración"— escribió sólo la segunda y la tercera. (24) El grupo letrado mantiene un debate que revela diferentes posiciones: cómo presentar la revolución, qué dar a conocer, cómo lograr las adhesiones y el consenso, cómo construir la autoridad y el poder. Desde el espacio de la razón y la lucidez, la elite intelectual se divide en los que ceden a la pasión patriótica y creen en el compromiso popular y los que, respondiendo a un discreto sentido común, angostan y relativizan el grado de conciencia pública y el espíritu de sacrificio que, de acuerdo con la crónica, es patrimonio exclusivo de los poseedores del saber.

Prevalece la propuesta de obtener el triunfo primero para conseguir adhesiones después; unos pocos llevan a cabo la revolución

para la comunidad entera. En el campo letrado, la racionalidad de Paso frena el entusiasmo de Chiclana, y la serenidad de Larrea sosiega al vehemente Vieytes. Paso concuerda con la afirmación de Chiclana: "La justicia es divina y omnipotente. Los pueblos la adoran desde que la reconocen" y luego agrega: "Se debe trabajar por los pueblos sin olvidar que son ciegos las más veces, y suelen confundir a menudo a sus libertadores con sus asesinos [...] Los pueblos nunca son ingratos: a menudo se engañan pero jamás delinquen".

El programa que enuncia Vieytes combina los principios de la revolución francesa con ciertos tópicos liberales, el siglo XVIII con las necesidades del momento: terminar con la anarquía, instituir el orden, educar al pueblo en la igualdad y la libertad, dar paso a la industria, hacerse esclavo de las leyes. Es el mismo patriota quien toma a cargo las palabras finales para destacar la función dogmática que ejercen los jefes cuando logran la sumisión apelando a los sentimientos: "un gobierno que se confunde con familiaridad y con amor en los rangos del pueblo que le idolatra y que sabrá perecer por mantenerle!". (25)

En el escenario hay que decir y mostrar todo; así, hasta la idea de que el poder militar debe subordinarse al poder civil se explicita en las escenas en que los patriotas persuaden a los militares, con Saavedra a la cabeza, a que salgan del error y la confusión para abrazar la causa patriótica y presidir la Junta de Gobierno.

La voluntad de decir todo adquiere consistencia en *El Gigante Amapolas*, clara alusión a Rosas que, a pesar de su evidencia, los personajes se encargan de acentuar. El diálogo se produce entre el tambor y su mujer:

> MARÍA: —[...] Hay extranjero que daría sus ojos por conocer al Gigante Amapolas: tanto es el respeto y la admiración que le tienen. Ya se ve: los extranjeros, como hombres ilustrados e imparciales, son los mejores apreciadores de la capacidad de nuestros grandes hombres. Por eso hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas...
> FRANCISQUILLO: —Amapolas, dí.
> MARÍA: —No, hijo, lo hice por variar; tanto Amapolas, Amapolas... (26)

La pieza se trama en la redundancia y la saturación a través de la representación de los contenidos literales de metáforas congeladas que

se han convertido en dichos o expresiones populares: el Gigante es un muñeco, un héroe de cartón piedra; los hombres de sus ejércitos están amordazados y atados de pies y manos; del otro lado, los jefes —Mentirola, Mosquito y Guitarra— creen lo que quieren y son tan cobardes que se amedrentan hasta de un "batallón" compuesto por una mujer y un tambor.

La eficacia del poder se muestra proporcional a la habilidad para montar la ilusión de la fuerza en la debilidad más extrema. Aunque el Gigante no se mueva ni respire, los oficiales suponen estrategias de aniquilación. Los enemigos, responsables de la derrota, no provienen de afuera sino que surgen de adentro y pertenecen a la jerarquía militar. En *El Gigante Amapolas* no hay letrados sino soldados, jefes y una mujer. En su campaña contra Rosas, Alberdi halla ideologías democráticas y hasta populares. La rigidez del sistema se quiebra para cuestionar las jerarquías; de todos los universales representados, aquí se prefiere no la libertad sino la igualdad. La horizontalidad de las relaciones, incluso en lo que se refiere a los sexos, es el motor dramático. Si los militares de rango se autoinfligen la derrota, ella será revertida por un sargento, un personaje que no es heroico sino sensato. Como integrante del pueblo, practica el sentido común. El poder pasa al pueblo. Cuando la gente viva al sargento llamándolo libertador, éste aclara:

> SARGENTO: —No, señores; y no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedor de gigantes de pasaje. Yo he tenido el buen sentido del pueblo y el valor insignificante de ejecutar una operación que se dejaba comprender de todo el mundo.

Para Alberdi, hay un derecho irrenunciable que es el de autogobernarse. La descomposición de una sociedad comienza cuando se renuncia, conciente o involuntariamente, a ese derecho. En *Peregrinación*, el pueblo no es el constructor de la propia historia sino por el contrario, el estamento que acumula prejuicios y confía en apariencias. Al pedirle que deje su cuarto por el escándalo que implica que Gil Blas haya pasado la noche con ella, Luz del Día proclama su inocencia. El dueño del hotel se refiere a la situación en los siguientes términos:

—En achaques de honor, señora mía —replicó el hotelero— sobre todo, respecto de una dama, la verdad y la realidad son nada; la apariencia es todo. Aunque usted fuera la verdad en persona, yo respetaría más la mentira si fuese apoyada por la opinión pública.

La ceguera del pueblo permite la existencia de aquellos que usan el sistema en interés propio y que, aunque conocen la verdad, la callan. Ninguna duda, ninguna interrogación se origina del lado del pueblo. La falta de interés que manifiesta la audiencia por el tema de la libertad, en la conferencia de Luz del Día, termina de convencerla para abandonar América del Sur en busca de mejores horizontes. (27) Entonces, la novela muestra dos agujeros, revela dos ausencias notables: ni el pueblo es actor político ni hay alianza posible entre la elite intelectual, que promulga los principios, y la elite gobernante, cuya misión es ponerlos en práctica. Dos pilares contra el abuso de autoridad en el sistema republicano que pensó Alberdi.

Los crímenes de la barbarie letrada

Uno de los momentos de mayor virulencia en la polémica entre Sarmiento y Alberdi se da en el cruce de cartas, *Las ciento y una* y *Las Quillotanas* (1853). Si bien Alberdi nunca pierde la compostura mientras Sarmiento abunda en la diatriba y el insulto, tiene razón Julio Schvartzman cuando otorga al sanjuanino un buen triunfo porque obliga al enemigo a aceptar sus reglas: “Tardíamente consciente de la trampa, Alberdi cierra la polémica saliendo del juego, hablando de otra cosa, escribiendo otra cosa que el nombre de su par, de su doble, de su antagonista: comprendiendo al fin que no se trata de no leer al otro, sino especialmente de no nombrarlo, de no hacerlo objeto de su escritura”. (28)

Alberdi predice el destino de Sarmiento: los esfuerzos para convertirse en mito político exhiben el callado deseo de hacer una carrera política y sugieren candidaturas venideras. Mientras Sarmiento abusa de las embestidas ad personam, su contrincante se empecina en la neutralidad lingüística, desplazando el centro de la cuestión del individuo a la institución, precisa las tareas que debe cumplir la prensa en tiempos de paz y regaña a su opositor por escoger métodos belicosos en medio de la tregua. Equilibrado, predica la templanza y sostiene que, lejos de todo interés personal, examinará las palabras del

adversario. Entonces, recorta las frases y las cose; recontextualiza y comenta los pasajes. La yuxtaposición de citas recalca la incoherencia argumentativa del otro; las contradicciones hacen estallar el aparato conceptual.

Otra estrategia subraya las carencias del enemigo. En la disputa que Sarmiento mantiene con Urquiza después de la Campaña del Ejército Grande, Alberdi toma partido por el general entrerriano. En la segunda carta escrita en Quillota, le recuerda a Sarmiento que ha sido un simple boletinero y niega su condición de testigo confiable porque no ha estado en el fragor del combate: "¿Qué llevaba usted al Ejército? Su pluma; usted no era soldado. La pluma en un ejército no es un arma". (29) Lo despoja también de la paternidad ideológica acudiendo a fragmentos de su *Memoria sobre la conveniencia y objeto de un Congreso General Americano* de 1844. (30) Mientras Sarmiento plagia, roba palabras de otros, Alberdi dona sus escritos; no cobra, regala, sin ningún fin secundario. Propone los libros futuros —que continúan los propios—, aconseja componer obras que traten la organización jurídica y económica de la nación, códigos que ordenen las leyes, reglamentos que fomenten el trabajo y promuevan la obtención del crédito. Nada, entonces, más distante de las apasionadas biografías de caudillos.

La polémica no cesará. En 1865, Alberdi enjuicia las ínfulas históricas del Presidente:

> Como no se puede hacer mayor abuso de los grandes nombres de *revolución de mayo*, *Belgrano*, *libertad*, *civilización*, que el compararlos y asimilarlos con los miserables hechos y hombres del día, nos ha parecido éste el momento oportuno de publicar un estudio, escrito antes de ahora, sobre la *Historia de Belgrano y de su campaña al Paraguay en 1810*, por el general Mitre, que dirige la campaña contra el Paraguay en 1865. (31)

En este ensayo y también en *Facundo y su biógrafo* (¿1874?), Alberdi se dedicó a ponerles nombre a los que él denominaba los bárbaros letrados o los caudillos de frac: Mitre y Sarmiento. (32)

El sujeto textual privilegia esta vez una perspectiva sociológica, que elabora una teoría del caudillismo, observa el sistema y piensa algunas soluciones integradoras. La interpretación se detiene y explica la supervivencia de ciertos anacronismos. Contra las versiones

acuñadas por Sarmiento o Mitre, llama a los caudillos patriotas e hijos de la democracia, cabezas visibles del pueblo, y primeros soldados de la independencia.

Alberdi explora, con inteligencia, el origen popular y democrático del caudillismo; quita importancia a Facundo Quiroga, un "guerrillero oscuro y estéril", para dársela al Chacho Peñaloza, "un general argentino", víctima del complot tramado por Sarmiento. El homicidio del caudillo —pero también el asesinato del pueblo paraguayo— es político. La argumentación une a ambos textos con *El crimen de la guerra,* un ensayo pacifista escrito en 1870, que culpa a la guerra de los males americanos y esboza una nueva utopía en torno a la idea extendida de patria. (33) El letrado mira ahora al universo.

Si el gobierno argentino había alegado el *derecho de la guerra* para defender el territorio nacional, y con este justificativo había entrado en la alianza que terminaría con la destrucción del Paraguay, la prosa opera una primera sustitución con el término contrario al derecho, transformando el enunciado en *el crimen de la guerra*. A lo largo de las páginas, se va configurando la segunda sustitución, que aplicada sobre el primer enunciado, resulta *el derecho del crimen*.

Entre el primero y el último, la razón discursiva moviliza otras sustituciones: el pueblo-mundo reemplaza a la comunidad nacional; el derecho internacional supera y abarca el derecho local y los "obreros [...] de la unidad del género humano", los héroes modernos —viajeros, inventores, científicos e ingenieros— relegan a los antiguos soldados. (34) Alberdi maneja con perspicacia la conversión de una idea en su opuesta mediante una cadena de asociaciones.

El crimen de la guerra no sólo aboga por la paz universal; condena, también, la sinonimia entre lo legal, lo verdadero y lo justo, que era la piedra de toque de las *Bases*. En su vejez, Alberdi distingue los dominios de cada uno de los términos: "Se dice legal la muerte que hace el juez, porque mata en nombre de la ley que protege a la sociedad. Pero no todo lo que es legal es justo, y el juez mismo es un asesino cuando mata sin justicia". En este momento, el legislador coloca la justicia por encima de la ley, lo que orienta el pensamiento hacia la esfera de la ética. En refutación a sus propias convicciones juveniles, corrige: "Luego, el legislador, no por ser legislador está exento de ser un criminal, y la ley, no por ser ley está exenta de ser un crimen, si con el nombre de ley, ella es un acto atentatorio contra el derecho".

El texto ensaya, en clave jurídica, la aspiración a decir todo, que está presente en las obras teatrales. Aquí, se trata de definir cada término —patria, crimen, guerra, libertad, justicia, ley, derecho— para descongelar los sentidos gastados y obligar a una operación revisionista. El capítulo VI, "De otros males anexos y accesorios de la guerra", detalla algunos tipos de guerra cuyo espacio no es el campo de batalla sino la prensa o el corazón mismo de las instituciones republicanas, donde un "ejército subterráneo" trabaja por la disolución y el caos. El discurso antimilitarista se encrespa afirmando que el ejército que ha hecho la guerra al extranjero continúa con el hábito, bajo el modo de guerra civil. Las imágenes de los venenos y los antídotos que hay que emplear para librarse de la escoria tienden puentes hacia *Peregrinación*:

> El país tiene que defenderse de tales defensores, empleando los medios con que se extinguen las víboras y los insectos venenosos, lo cual viene a ser una especie de homeopatía o el ataque de los *semejantes por sus semejantes (simila similibus curantur)*: un doble extracto del mal que no es otra cosa que una doble calamidad.

Alberdi da un paso más allá de la propuesta de la novela porque apela aquí al derecho a la resistencia y a la desobediencia que ejercen los pueblos para sacudirse la opresión.

Las argumentaciones oponen, luego, al guerrero, el soldado de la paz y elaboran una utopía colectiva que ensancha los límites de la patria hasta configurar una comunidad fraterna, el pueblo-mundo, o una patria universal que encarna en una metáfora organicista, en la que cada nación desempeña una función determinada en el cuerpo mundial. Anticipa, así, la existencia de una sociedad de las naciones que se constituirá con los ritmos de la naturaleza. La teoría evolucionista aplicada al plano social contiene en sí los caminos para lograr la perfección y el progreso. (35) Las últimas páginas dan paso a la primera persona, que hace una defensa encendida contra el cargo de traidor mientras retruca con otra acusación: los liberales del poder son la reacción, "monstruos y abominables pigmeos".

Cuando Alberdi regresa a la Argentina, electo como diputado nacional por Tucumán, en setiembre de 1879, Sarmiento lo saluda mientras Mitre calla. El conflicto por la federalización de Buenos Aires

está en plena ebullición. Las posiciones de Avellaneda y Roca, por un lado, y Mitre y Tejedor, por otro, se encuentran en un punto de alta tensión, que se agrava a mediados del año siguiente, cuando el gobernador de Buenos Aires encabeza un levantamiento. El Congreso decide sesionar en Belgrano pero Alberdi —que veía en el proyecto de federalización el epílogo de la lucha entre Buenos Aires y el interior— no se traslada. La mayoría roquista lo destituye así como a otros colegas que habían sostenido la causa de Buenos Aires. (36) Roca aplasta a los sublevados dejando tres mil muertos en las calles; en setiembre de 1880, el Congreso convierte en ley el proyecto.

Viejo y enfermo, en medio de los embates de *La Nación*, Alberdi retorna al exilio pero deja, antes de la partida, su reflexión en *La República Argentina consolidada en 1880 con la ciudad de Buenos Aires por Capital* (1881). Como cuando había ofrecido en 1852 las *Bases* a Urquiza, el letrado dona a sus compatriotas una prenda de paz, su último ensayo:

> Es hoy, como entonces, el principal medio de pacificar los espíritus y disponerlos a la confianza, que es el alma de los negocios, el explicar la cuestión y la solución que más han preocupado y dividido a la opinión de este país. (37)

Regalar la palabra. El gesto concentra una voluntad y manifiesta el orgullo de una posesión porque sólo puede donar quien es propietario. El legislador entrega su patrimonio para el bien común. Al menos, esos fueron sus desvelos.

Bibliografía

Raúl Antelo, *Algaravía. Discursos de Nação,* Florianópolis, Editora da UFSC, 1998.

Natalio Botana, *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

Bernardo Canal Feijóo, *Constitución y revolución*, 2 vols., Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

Bernardo Canal Feijóo, *Alberdi. La proyección sistemática del espíritu de Mayo,* Buenos Aires, Losada, 1961.

Fermín Chávez, *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Martín García Mérou, *Alberdi,* Buenos Aires, Rosso, 1939.

Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, "El estilo democrático: último grito de la moda", en *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3, agosto de 1997.

Jorge M. Mayer, *Alberdi y su tiempo,* Buenos Aires, Eudeba, 1963.

Adriana Rodríguez Pérsico, *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi,* Washington, OEA, Interamer, 1993.

Oscar Terán, *Alberdi póstumo,* Buenos Aires, Puntosur, 1988.

Félix Weinberg, *El Salón literario de 1837,* Buenos Aires, Hachette, 1977.

1- Cuando Tulio Halperín Donghi (*Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982) revisa los diferentes proyectos de nación, señala la particularidad del proceso argentino para el que el progreso "es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su superior clarividencia".

2- Desde las páginas de *El Nacional*, Alberdi polemiza con el profesor Ruans y define la filosofía radicalmente mientras le otorga una función pragmática y de fundamento

absoluto: “La filosofía, lo hemos dicho, es la ciencia que investiga la razón de ser del hombre y de las cosas”. Juan Bautista Alberdi, *Escritos Póstumos*, XIII, *Miscelánea, Propaganda revolucionaria*, Buenos Aires, Imprenta Juan Bautista Alberdi, 1900. Más adelante: “La filosofía es para la política, para la moral, para la industria, para la historia, y si no es para todo esto, es una ciencia pueril y fastidiosa”.

3- “Si pues no hay duda de que el derecho es una necesidad fundamental de la constitución humana, en todas partes y tiempos ha tenido y debido tener realidad, pues que la humanidad es sustancialmente idéntica por todas partes y tiempos. El derecho natural realizado así por cada pueblo, constituye su respectivo derecho positivo”, Juan B. Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho,* Buenos Aires, Biblos, 1984.

4- “El espacio-tiempo de la patria que sustenta los espacios y los tiempos del Estado son metáforas políticas. La patria es un modelo original; en ella están las tradiciones, el pasado, la infancia, el hogar. Una función del discurso letrado será recoger ese modelo y transformarlo en centro legitimante del Estado futuro. La patria es una singularidad donde se concentra la totalidad de la figura; un punto infinitamente complejo a partir del cual puede reconstruirse un mundo. Los elementos contenidos en ese punto, su extensión y combinatoria hacen visible la *forma legítima del Estado*”, Adriana Rodríguez Pérsico, *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA, Interamer, 1993.

5- J. B. Alberdi, “Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina”, *Obras escogidas*, *VII, Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, Buenos Aires, Luz del Día, 1954.

6- J. B. Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina,* Buenos Aires, Sopena, 1957.

7- Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, “El estilo democrático: último grito de la moda”, en *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, nº 3, agosto de 1997. “La ‘cultura’ se ofrece como una mercancía más que aumenta su valor en función de las leyes de adquisición y uso del mercado. […] Los productos culturales ofrecidos se instalan en un catálogo que reúne objetos heterogéneos: trajes, géneros, peinados, muebles, calzados. Y aún más, el periódico sugiere un modo sencillo de circulación de la cultura como mercancía, esto es, señala que la ‘conversación general’ es el canal más adecuado y eficaz para que el intercambio se produzca”.

8- Las citas de *La Moda* corresponden a la edición facsimilar de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, Kraft, 1938.

9- Juan Bautista Alberdi (“Figarillo), *Escritos satíricos y de crítica literaria,* Prólogo y notas de José A. Oría, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986.

10- J. B. Alberdi, “Certamen poético”, *Páginas literarias*, *I*, Buenos Aires, La Facultad, s/f.

11- Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid, Espiral/

Fundamentos, 1975.

12- J. B. Alberdi, *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y Aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo, Páginas literarias, Tomo II,* Buenos Aires, La Facultad, s/f.

13- Julio Schvartzman —"Pólvora y tinta. La estrategia polémica de *Las ciento y una*", *Microcrítica. Lecturas argentinas. (Cuestiones de detalle),* Buenos Aires, Biblos, 1996— lee en *Las ciento y una* la acusación que Sarmiento hace a Alberdi: "También aquí hay un caso de envenenamiento. Sarmiento procede al análisis (químico) de la prosa de Alberdi y encuentra que contiene arsénico y ácido prúsico: la víctima ha sobrevivido al atentado criminal y se dispone a investigar y a hacer justicia".

14- Con respecto a los cambios en el pensamiento alberdiano que van del *Fragmento* a las *Bases*, ver Bernardo Canal-Feijóo, *Alberdi. La proyección sistemática del espíritu de Mayo,* Buenos Aires, Losada, 1961: "Del idealismo inspirado de los años jóvenes, el pensamiento sistemático de Alberdi pasará a un franco materialismo económico. Si en definitiva la filosofía del primer período —hasta 1842, en que abandona el Río de la Plata y hace su primer viaje a Europa— concretada, en esbozo apresurado pero notablemente lúcido, en el *Fragmento* de 1837, tiene sus raíces hundidas en el sansimonismo, la filosofía del segundo período —implícita de un modo ya definitivo en la primera obra que publica a su regreso de Europa, en 1844, *Memoria sobre la conveniencia de un congreso organizador americano*— no será sino una focalización metódica dentro del marco general de la filosofía del primer período. La filosofía se vuelve totalmente programa de acción positiva, aquí y ahora. La filosofía para una nacionalidad se transfunde totalmente en técnica constitucional".

15- Acerca de la noción de progreso según el modelo romántico, Oscar Terán (*Alberdi póstumo,* Buenos Aires, Puntosur, 1988) sostiene que se lo concibe como "desenvolvimiento de una esencia y cumplimiento de un fin prescrito. Aplicada esta retícula genérica al objeto nacional, se concluye que su despliegue procede a la realización de las metas de la civilización que se confunde con las de la racionalidad".

16- "46—Y la cara del acreedor no turbará el sueño del comerciante que ama su crédito-. 47—Y los brazos del soldado que ha arrancado los pendones que pesan sobre las bóvedas de los templos públicos, no se tenderán bajamente para usurpar el derecho vergonzoso de los pordioseros." La elección de las poco estridentes formas burguesas será una constante. Natalio R. Botana (*La tradición republicana,* Buenos Aires, Sudamericana, 1984) resume la idea republicana: "No cabía duda: la legitimidad que proponía Alberdi sólo podía justificarse por las realizaciones del porvenir. Ese futuro, al que constantemente interrogó desde su juventud, reflejaba en el presente una conmovedora esperanza en la paz. La concordia entre los hombres y las naciones se iba forjando al paso del comercio y la industria. Con esta respuesta, Alberdi se encolumnó tras la tradición teórica que creía derrotar a las pasiones con los resultados de la inteligencia práctica".

17- En "Plebe", la voz encauza los términos y endereza los sentidos para definir quiénes son los "amigos de la libertad" para los negros: "Son los que os abren el rango del poder, cuando tenéis méritos: los que os abren las escuelas para que

adquiráis méritos: los que os abren los teatros y los cafés que son también escuelas de buen porte, de decencia, de costumbre".

18- Los artículos "Profecías", "Sorpresa", "Plebe" y "Porvenir argentino" pueden leerse en *Escritos póstumos, Miscelánea, Propaganda revolucionaria.*

19- El periodista pregunta: "¿La unidad es la patria? ¿La federación, es la patria? La patria es la libertad, la igualdad, la asociación, el progreso, la abundancia". La apelación a los universales hace retroceder la opción local configurada en torno a los términos políticos de unidad o federación.

20- "Señales de hombres finos", en *La moda*, 24 de febrero de 1838.

21- "Y no vaya otra vez don Severus o don Simple a escribir en *El Diario de la Tarde* que nosotros hacemos la parodia de nuestra sociedad en nuestros artículos. Nosotros no hacemos otra cosa que tipos ideales de fealdad social, presentándolos como otros tantos escollos de que deba huirse", *La Moda*, 9 de diciembre de 1837.

22- Las citas remiten a J. B. Alberdi, *La Revolución de Mayo. Crónica dramática en cuatro partes*, *Páginas Literarias*, *I*, Buenos Aires, La Facultad, s/f.

23- Hay una clara voluntad de atraer a la comunidad negra que, tradicionalmente, había sido el soporte urbano de Rosas. En la pieza, French recita: "Que vengan esos negros, que se incorporen a nosotros, que se mezclen con el pueblo. Ellos también son nuestros hermanos. Hijos de la libertad y de la patria, ellos también están en el deber de pelear por la conquista de sus santos derechos. Que vengan, sí: son nuestros hermanos. No hay colores ni ante Dios ni ante la patria. Uno sólo es el linaje de los hombres; la palabra *negro* no está escrita en el Evangelio".

24- Dos posturas ante el material con el que trabaja. En la *Revista del Plata*, leemos: "Con propiedad se llama una crónica, porque es la narración exacta puesta en boca de los personajes históricos, de todas las ocurrencias que tuvieron lugar en aquellos días famosos". Reivindica luego el afán didáctico, escribir la historia de modo accesible. En otra nota, aclara el carácter mixto, mitad verdad, mitad ficción, contenido en el título, "crónica dramática": "No se puede decir que esta crónica sea toda verdadera, ni toda falsa. A ser pura realidad, no se habría apellidado *dramática*: y si hubiese sido enteramente fantástica, no se habría titulado *crónica* [...]. Nada más, pues, que con esta mira de utilidad política ha sido concebida y desempeñada".

25- Pierre Legendre (*El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático,* Barcelona, Anagrama, 1979) examina la relación de los individuos con las instituciones mediante la construcción de estrategias de sumisión. Al individuo se lo domestica no sólo con la coerción sino también con el amor. La intención del discurso dogmático es que la represión sea deseada por las víctimas. El poder ejerce la función dogmática manipulando el deseo de saber para asegurar la producción, reproducción y circulación de un sistema de escritos de verdad. "La censura, para ser lícita y la única posible, debe ser prestada a otros que han tomado el poder de los padres, el derecho de la mirada sobre nosotros; pero no prestada a los analistas, sino a los doctores cuya ciencia es la Ley."

26- J. B. Alberdi, *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos*, *Páginas Literarias*, *I,* Buenos Aires, La Facultad, s/f.

27- El narrador comenta: “Un pueblo que insulta y aborrece a la verdad, no está distante de estimarla: el ultraje supone la estimación secreta del mérito envidiado. Pero el silencio de la indiferencia es el más cruel de los ultrajes, porque es el desprecio sincero que se escapa sin quererlo y sin mira de ofender”.

28- Julio Schvartzman, *op. cit.*

29- J. B. Alberdi, ”Segunda Carta”, *Obras escogidas*, *VII*, *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1954.

30- “Las ideas accesorias de *Argirópolis* no diré que sean mías, sino que yo las escribí seis años antes de escribirse *Argirópolis* en la *Memoria* que usted refutó”, *op. cit.*

31- J. B. Alberdi, Prefacio a *Historia de Belgrano*, *Grandes y pequeños hombres del Plata*, Buenos Aires, 1974.

32- Cuando se refiere a la valoración de la campaña hecha por Alberdi, Oscar Terán (*op. cit.*) afirma: “Esta diversa evaluación del fenómeno civilizatorio y de la tensión entre ciudad y campaña coincide con una análoga reconsideración del caudillismo. Tampoco sus orígenes deben buscarse prioritariamente en la dispersión de la población que el *Facundo* describe y sí nuevamente en la ausencia de una autoridad eficaz [IV, 172]. Allí donde esta última sea un bien político escaso, brotarán el caudillaje y su secuela de enfrentamientos, independientemente de su localización en el mapa argentino”.

33- Alberdi relaciona ambos crímenes con el nombre de Sarmiento, a quien convierte en responsable máximo: “El que tanto horror tuvo por la sangre derramada por oscuros guerrilleros, no tuvo empacho en asolar la provincia de Entre Ríos, por dos guerras sangrientas, y enterrar la mitad de la población del Paraguay, después de vindicar la causa en las mismas páginas del *Facundo*, publicado en Chile en 1845”. J. B. Alberdi, “Facundo y su biógrafo”*, Grandes y pequeños hombres del Plata*, Buenos Aires, 1974.

34- Juan Bautista Alberdi, *El crimen de la guerra,* La Plata, Universidad de La Plata, 1984.

35- “El día que las naciones formen una especie de sociedad se verá producirse por ese hecho mismo y en virtud de la misma ley que ha hecho nacer la autoridad en cada Estado, una autoridad más o menos universal, encargada de formular y aplicar la ley natural que preside al desarrollo de esa asociación de estados.” La metáfora organicista le sirve también para justificar el apoyo a la política del libre comercio y embestir contra el proteccionismo económico: “El proteccionismo desconoce el papel orgánico de la nación en la construcción o estructura de la sociedad universal de las naciones. Pretendiendo convertir en un ser completo el Estado que es un órgano del gran cuerpo internacional, hace lo que el fisiologista que pretendiese emancipar a la cabeza, respecto del corazón en lo tocante a la producción de sangre”, *El crimen de la guerra*, *op. cit.* El paciente, claro está, no podría sobrevivir.

36- Jorge Mayer (*Alberdi y su tiempo,* Buenos Aires, Eudeba, 1963) explica la conducta de Alberdi: “La razón que más profundamente pesó en su espíritu fue, sin duda, que ya no creía en el triunfo del Interior y no deseaba desencadenar la ira naciente de los porteños. Le obsesionaba el largo entredicho entre la Confederación y Buenos Aires, el fracaso del primer sitio. Los porteños habían terminado por triunfar a causa de sus mayores recursos financieros, veía repetirse el drama, temió que el desenlace fuera igual y prefirió mantenerse alejado para mediar, si fuera posible, en el momento oportuno; no quería en la vejez volver a ser arrojado de nuevo al exilio”.

37- Juan Bautista Alberdi, *La revolución del 80,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1964.

“AQUÍ NADIE VIVE DE LAS BELLAS LETRAS”
Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional
por Jorge Myers

> No te puedes tú figurar el ardor y la vocación que ha retoñado en mí por los trabajos literarios; le he cobrado un asco invencible a esa esclavitud del cuerpo y alma que se llama política activa, práctica, personal, o diablos. Para quien tiene, como yo, facilidad de redacción, e imaginación para crearse tipos literarios, no hay placer igual al de vivir de una renta segura y del mundo de su pluma. Créeme que si fuera rico antes de tres años habría publicado 20 novelas históricas que me bailan por la cabeza, y la Historia Argentina que brota ya en la punta de mis dedos! Qué país tan jodido el nuestro! ni estas cosas puede uno hacer contando con el público. (1)

Esta exclamación de Vicente Fidel López en una carta de 1856 condensa un sentimiento compartido durante los años de la Organización Nacional por la mayoría de los escritores y escritoras del Río de la Plata. Habitantes de una república sacudida por la tormentosa política de facción y por la guerra civil, los escritores argentinos, por su propia situación, eran convocados a una reflexión constante acerca de las presiones que ese medio ejercía sobre un campo literario vacilante y desarticulado.

Es cierto que entre 1852 y 1880 emergieron los rudimentos de un campo literario argentino. Un público lector se consolida entonces y adquiere mayor complejidad, incorporando a sectores de la sociedad que antes de Caseros habían estado marginados o mal representados en él; un mercado editorial minúsculo y de funcionamiento esporádico comenzaba a cristalizar en torno a las redacciones de los grandes periódicos como *La Tribuna, El Nacional* y *La Nación*, y a nuevas casas

editoriales como las de Carlos Casavalle y Pablo Coni; y una serie de asociaciones literarias y revistas —de las cuales tres alcanzarían una duración respetable: *La Revista de Buenos Aires*, la *Revista del Río de la Plata*, y *El Correo del Domingo*— imprimen cierta estructura a la incipiente sociabilidad literaria. Al ritmo de los cambios, aumenta el volumen de esa producción, que registra una notable expansión entre Caseros y la Revolución del Ochenta.

La práctica literaria, sin embargo, se desenvuelve siempre tensionada entre su lucha por incorporar y reelaborar la realidad que la rodea y que define la gama de sus potenciales tonos, contenidos y posicionamientos, y su exigencia de cierta autonomía estética. Más aún, la propia definición de lo que se acepta como literatura en un momento histórico dado dependerá estrechamente de esa relación. Para los escritores y publicistas argentinos de entonces, impulsados simultáneamente por su deseo de establecer un espacio autónomo para el ejercicio de su práctica literaria y por el de transformar esa nueva práctica en una herramienta de poderosa eficacia para intervenir en el proceso de construcción de una nueva sociedad, aquella tensión instauraría una urgente, aunque indudablemente ambivalente, problematicidad.

En efecto, si algo parecido a un campo literario pudo adquirir contornos cada vez menos imprecisos en las décadas posteriores a Caseros, esa tensión no dejaría en ningún momento de estar presente, exacerbada por el legado del muy particular romanticismo elaborado por los escritores de la Nueva Generación Argentina a partir de la década de 1830. Para ellos, la principal tarea que enfrentaba la literatura era la de convertirse en un vehículo de la nacionalidad, representada —con pocas excepciones— como una realización futura. Férreamente ligado al proyecto de construcción de una identidad nacional, el romanticismo literario de la Nueva Generación demarcó un espacio estético menos rico en matices y contradicciones que en el caso de los romanticismos europeos, y en cuyo interior la defensa del rol de la imaginación del artista debía ser relegada a un discreto segundo plano, así como todas las tendencias genéricas —como el gótico o la lírica erótica— que parecían distraer del propósito primordial que se le asignaba a esa nueva literatura. En los debates públicos desarrollados en los periódicos y en los más privados que poblaron su abundante correspondencia epistolar, los miembros de la llamada Generación del 37 trazaron un programa literario que

seguiría incidiendo de manera decisiva sobre la producción de sus contemporáneos más jóvenes aún luego de 1852, si bien, como se hará cada vez más patente, la propia realización de ese programa iría debilitando las premisas sobre las que se había apoyado. (2)

La voluntad de crear una literatura nacional, que rompiera no sólo con los contenidos sino también con las formas heredadas de España, que abarcara géneros hasta ese momento ausentes de la producción escrita rioplatense, que expresara pero que también propusiera los lineamientos de una futura nacionalidad, implicó la aceptación de una estrecha vinculación entre esa literatura y las ideas que entonces informaban el debate acerca de los contornos que la nueva nacionalidad debería tener. Más aún, la emergencia de un proyecto de literatura nacional en el contexto de la lucha facciosa intensa que agitó la política rioplatense bajo el largo gobierno del general Juan Manuel de Rosas y que sólo disminuyó marginalmente durante los años anteriores a la Revolución del Ochenta, subordinó siempre la producción literaria a las exigencias militantes del combate; tal subordinación debió manifestarse por una parte en la preponderancia del género ensayístico, pero fue todavía mayor en la selección de contenidos temáticos en poemas y relatos. En efecto, tanto en la organización interna de las obras literarias producidas durante aquella época, cuanto en su selección de temas, se manifestó un urgente debate de ideas que nacía de la lucha facciosa y del difícil proceso de construcción del Estado nacional.

Un programa de consecuencias prolongadas

Los escritores rioplatenses que irrumpieron en el escenario porteño en la década de 1830 desarrollaron un programa cuyo punto de partida era la inexistencia previa de una literatura auténticamente nacional. Con un gesto dramático de ruptura, sus tres principales teorizadores, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, argumentaron que la literatura producida en suelo argentino hasta ese momento distaba mucho de constituir una literatura nacional porque no había estado animada por una conciencia de la especificidad social, geográfica e histórica del pueblo nuevo que acababa de nacer. En su lectura del Salón Literario, “Fisonomía del saber español”, Gutiérrez esbozó con gran precisión la problemática que definiría toda la primera etapa de la literatura romántica en la Argentina y que seguiría incidiendo —aunque de un

modo progresivamente atenuado— en las más tardías de ese movimiento:

> La literatura, muy particularmente, es tan peculiar a cada pueblo, como las facciones del rostro entre los individuos; la influencia extraña es pasajera en ella; pero en su esencia no está, ni puede estarlo, sujeta a otros cambios que a los que trae consigo el progreso del país a que pertenece. (3)

En un sentido a la vez historicista y organicista, Gutiérrez explica: "La literatura es un árbol que cuando se trasplanta degenera; es como el habitante de las montañas, que llora y se aniquila lejos de la tierra natal". Y sobre esa base postula "cuáles sean los objetos a que la inteligencia del pueblo argentino deba contraerse; cuál deba ser el carácter de su literatura".

Pero el argumento del futuro crítico se sustenta no en una propuesta específica acerca de qué debía ser la nueva literatura sino en lo que no debía ser: una mera continuación en suelo argentino de la tradición literaria española. Abarcando en un solo gesto condenatorio la producción neoclásica de la generación anterior, con la cual los románticos proponían romper, y el legado más general de la cultura literaria española, Gutiérrez ponía el acento en la nulidad absoluta del pensamiento español, lo cual generó un tópico de larga duración en la construcción de una autoimagen de la literatura argentina que en cierto sentido perdura hasta nuestros días. Para Gutiérrez, en efecto, "El genio y la imaginación española pueden compararse a un extendido lago, monótono y sin profundidad: jamás sus aguas se alteran, ni perturban la indolente tranquilidad de las naves que le surcan".

La conclusión de este diagnóstico tenía la fuerza de un mandato imperativo: "Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres".

El proyecto, pues, era crear una literatura nacional, para cuya consecución deberían los jóvenes escritores argentinos ajustarse a un programa que en sus grandes lineamientos permite advertir la presencia del pensamiento de Juan Bautista Alberdi: "Debemos fijarnos antes en nuestras necesidades y exigencias, en el estado de

nuestra sociedad y su índole, y sobre todo en el destino que nos está reservado en el gran drama del universo, en que los pueblos son actores".

Si en los años que mediaron entre 1838 y 1852 estos enunciados de Gutiérrez recorrieron la discusión en torno a la literatura argentina convertidos ahora en un *Leitmotiv* cada vez más convencional, adquirieron sin embargo mayor complejidad programática; a la demanda de una literatura que supiera representar las características nacionales del pueblo argentino se sumaron otras dos relacionadas entre sí aunque muy distintas: por un lado, que la literatura interviniera sobre esa realidad moldeándola y transformándola, y por otro lado, que vehiculizara las discusiones y propuestas políticas con las que los miembros de la "flotante provincia argentina" buscaban dar fin a la lucha en que estaban comprometidos; en otras palabras, se pretendía que la literatura se convirtiera en un arma de combate.

La posición de los redactores del periódico *El Iniciador* respondía a ese diagnóstico de Alberdi que consideraba que la revolución en curso en la Argentina, además de perseguir la instauración de un nuevo tipo de sociedad que él denominaba "socialista", tenía como meta consumar la formación de la nueva nación argentina. De ello se desprendía que la literatura debía convertirse en una herramienta pedagógica que, por medio de su representación de la identidad nacional, enseñara al pueblo a reconocerse en ella:

> Nosotros concebimos que la literatura en una nación joven, es uno de los más eficaces instrumentos de que puede valerse la educación pública. Sin duda que no entendemos por esta palabra lo mismo que con ella significaban los antiguos; ni tampoco lo que en los tiempos de la insurrección romántica se quiso expresar por medio de ella. Para nosotros su definición debe ser más social, más útil, más del caso, será *el retrato de la individualidad nacional*. (4)

El proyecto literario que de ese enunciado se desprendía no podía sino enfatizar el carácter instrumental de la literatura en tanto vehículo de ideas, de modo que el antiguo ideal estetizante, aludido a veces en los textos más tempranos de Esteban Echeverría, aparecía reducido ahora a mero apéndice, subordinado a lo que debía constituir el centro de la producción literaria, o sea la lucha por la

verdad, la justicia y el progreso, términos que hallaban todo su sentido en la lucha civil rioplatense.

Esta idea acerca del papel que debía desempeñar la literatura tuvo una influencia considerable sobre la práctica literaria de los escritores de la Nueva Generación; determinaba, incluso, una muy marcada tendencia en las obras de ficción a subordinar la trama, la caracterización de los personajes y aun los recursos retóricos, a la presentación de un argumento político o ideológico. Si un protorrelato como *Soledad* (1845), de Bartolomé Mitre, sólo podía tener algún interés para su desprevenido lector por la representación del choque entre los valores del Antiguo Régimen colonial y los de la América independiente y republicana que sus protagonistas ponían en escena, ello no se debía únicamente a los recursos literarios de su autor, escasos por otra parte, sino a la intención conciente con que había sido escrito. Tampoco textos literarios más complejos como *La novia del hereje* (1853) de Vicente Fidel López, o la propia *Amalia* (1851) de José Mármol, escaparon del todo a este mandato ideológico que pesaba con tanta fuerza sobre la práctica literaria de la primera promoción romántica: el primero estaba escrito con la clara intención de impugnar el régimen colonial, realzando implícitamente el valor de la independencia, mientras que la novela de Mármol, como es bien conocido, subsumía la trama erótica en una representación simbólica de la lucha entre los antagonistas de Rosas y su despótico poder. En ambos casos, ni lo esquemático de los caracteres, ni lo rígido del estilo —incluyendo la a veces escasa credibilidad de los diálogos—, ni, por fin, la poco balanceada organización de la peripecia, eran ajenos al propósito de intervención en las polémicas políticas e ideológicas del Río de la Plata que había determinado su composición, o al menos incidido en ella.

Después de 1852, los principales escritores de la Nueva Generación Argentina se transformaron en figuras de referencia ineludible para los más jóvenes que se habían formado durante la era rosista y que por ello mismo poseían —al menos en un principio— un horizonte intelectual menos amplio que el de sus antecesores. En 1852, por ejemplo, el periódico *Los Debates*, dirigido por Bartolomé Mitre, trataba a las principales figuras de la Generación del 37 como próceres intelectuales y publicaba escuetos estudios de la obra de Sarmiento y otros miembros de esa formación cultural. Si su propósito explícito era hacer ingresar esas obras en la tradición argentina, su efecto, imitado

ese gesto por muchos otros periódicos a lo largo de más de dos décadas, fue consagrarlas como fundacionales. Claro ejemplo de ello es la nota dedicada a *Educación común,* de Sarmiento, en *Los Debates* el 28 de abril de 1852:

> Hoy que los hombres y las ideas dispersos de la República Argentina vuelven al seno de la patria, la nación debe reclamar para sí la gloria de sus hijos desterrados, y colocar sus escritos en el largo catálogo de las producciones que honran su naciente literatura, porque esa gloria es una propiedad común. Hoy que, según la expresión de Lamartine, la irradiación de las ideas se ha operado, y que la luz se ha abierto paso disipando las sombras de la tiranía, deber es de los hombres que hemos conocido a los pensadores de la emigración argentina plantar la simiente de su inteligencia en el surco del extranjero, hacer conocer de nuestro público esas producciones, que son las únicas manifestaciones que en el espacio de veinte años ha dado de su vitalidad el genio argentino.

El propósito fue tan exitoso que, al contrario de lo que había sido la actitud de esas consagradas figuras hacia la generación rivadaviana y neoclásica, los escritores de las promociones más jóvenes —incluyendo entre otros a autores de la talla de Carlos Guido y Spano, Lucio V. Mansilla, Olegario V. Andrade y Vicente G. Quesada— no se sentirían impulsados a consumar una ruptura con el programa literario que les había sido propuesto; a lo sumo, señalaban disidencias a través de una mayor precisión estilística o la incorporación a su obra de un registro levemente más amplio de temas y situaciones.

En ese contexto, la práctica crítica de Juan María Gutiérrez cobrará un relieve inusitado. Desde 1852 hasta su muerte, en 1878, ejerció sobre el campo de las letras un poder casi absoluto que le permitió demarcar las fronteras entre lo legítimo y lo ilegítimo, establecer juicios inapelables, y fijar, en fin, los valores y los propósitos que debían dar forma a la nueva literatura argentina. (5) Siempre fiel a su proyecto de una literatura nacional, Gutiérrez fue haciendo, sin embargo, más compleja su comprensión de las características específicas de esa identidad nacional en ciernes. Situada en el espacio ambiguo que separaba lo americano de lo argentino, su ambivalente

interpretación de los rasgos identitarios de la nación argentina desembocó en la búsqueda de una genealogía tendiente a legitimar la literatura argentina en tal carácter; esa búsqueda estructuró la casi totalidad de su obra crítica posterior a 1852. A través de una vastísima investigación histórica y literaria, Gutiérrez rescató del olvido a muchos escritores coloniales —como Sor Juana Inés de la Cruz— y aun precolombinos —como el poeta azteca Netzahualcóyotl— con la intención de articular una auténtica tradición literaria americana. Ante quienes consideraban —cómo él mismo lo había hecho en años anteriores— enteramente ilegítimos los antecedentes literarios de la época colonial, por representar precisamente aquello contra lo cual se había hecho la revolución, Gutiérrez defendía ahora la recuperación parcial de esa literatura, siempre y cuando fuera en clave americanista. En función de ese objetivo desarrollaría un método crítico cuyo principal propósito fue discriminar en las obras estudiadas los elementos americanos auténticos de las menos auténticas incrustaciones foráneas o metropolitanas, producto de la dominación colonial. En función de estos presupuestos, el proyecto literario enunciado en 1837 aparece en parte reformulado. La obra de los escritores románticos, tanto de la primera como de las más nuevas generaciones, seguía estando sujeta al mandato imperativo de contribuir al establecimiento de una literatura nacional, pero ahora la tarea no era una creación ex nihilo sino la consolidación y purificación de una tradición imperfecta, pero no por ello inexistente. Más significativo aún desde la perspectiva de la propia práctica de los escritores de este período fue quizás el hecho de que el énfasis puesto en la cuestión de la americanidad o la nacionalidad de las obras literarias implicaba privilegiar el análisis del contenido por sobre el de la forma, anteponiendo en última instancia el juicio de sus ideas al de sus valores estilísticos o estéticos. (6)

Es en este contexto que el ensayo pasa a ocupar un lugar preponderante en el campo literario rioplatense. Si la poesía experimentó entre 1852 y 1880 notables avances en cuanto a su calidad técnica y variedad temática, la narrativa en cambio no logró cristalizar en otra obra de importancia comparable a la de *Amalia*, a pesar de las elegantes *vignettes* de Mansilla, la recuperación nacional de la obra de Juana Manuela Gorriti practicada entonces, y la multiplicación de novelas y relatos breves que poblaron la imprenta y las páginas de las revistas literarias. Ante esos modestos avances, el

debate de ideas terminó por ocupar con su fragor todos los espacios de la vida literaria durante la llamada era de Organización Nacional.

Debates y propuestas: un mapa de los itinerarios ideológicos de la Organización Nacional

La discusión intelectual desarrollada entre 1852 y 1880 abarcó una diversidad muy amplia de temas y cuestiones, como no podía ser de otro modo en una sociedad que se modernizaba velozmente y en la cual los medios de prensa se multiplicaban sin pausa. Lo más importante de esa discusión se centró en tres grandes cuestiones: el intento de alcanzar una definición consensuada acerca del pasado nacional (consenso mediante el cual se podía comenzar a exorcizar los fantasmas de la discordia facciosa); una polémica en torno a la nueva organización del Estado nacional, y una disputa en torno a los alcances y límites de la libertad que en la era posrosista aparecía representada como un bien definitivamente conquistado. Al margen de estas discusiones —aunque por momentos las intersectara (en especial a la primera)— el principal hecho intelectual de este período fue la recepción de la teoría de la selección natural de Charles Darwin en la Argentina, ampliada en su repercusión por la casi simultánea recepción de la obra de algunos de sus epígonos (como Herbert Spencer), que buscaban trasladar ese dispositivo teórico al estudio de las sociedades humanas. También arreciaron otras discusiones por el momento de menos impacto concreto, como la larga polémica acerca de las condiciones del campo en Buenos Aires y otras provincias, o la que enfrentaba a una pequeña minoría de intelectuales católicos con el laicismo dominante.

Si bien dos de las tres obras más importantes para la cristalización de una imagen unificada del pasado argentino (según los parámetros ideológicos entonces imperantes) fueron publicadas en la década del 80 —la *Historia de San Martín* (1887-1890) de Bartolomé Mitre y la *Historia de la República Argentina* (1883-1890) de Vicente Fidel López —, (7) también es cierto que eran sin duda emergentes de una tarea prolongada y conflictiva realizada a lo largo de las tres décadas anteriores. (8) Hasta 1852 era muy reducida la cantidad de obras dedicadas a temas de historia nacional. Hay que mencionar sucintamente el *Ensayo de Historia Civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* (1816-17) de Gregorio Funes, la *Colección de obras y*

documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata (1836-37) publicada por Pedro de Angelis, las biografías de caudillos de Domingo Faustino Sarmiento —*Vida del fraile Aldao* (1843) y *Facundo* (1845)— más la evocación histórica del San Juan de su infancia —*Recuerdos de Provincia* (1851)—, y algunos pocos trabajos monográficos como la *Memoria histórica […] sobre la segunda campaña a la Sierra del Perú en 1821* de José Arenales (1832) o los contenidos en la montevideana *Biblioteca del Comercio del Plata* (1845-1852). Esa situación comenzó a revertirse casi inmediatamente después de Caseros a través del intenso debate en torno al significado del hecho rosista y a las condiciones políticas tan poco promisorias que habían caracterizado aquel período.

Ese debate avanzó por dos senderos muy disímiles. Por un lado, la política de la coyuntura —marcada por la lucha provincial de facciones, la guerra entre Buenos Aires y la Confederación y las secuelas de la unificación forzada luego de la batalla de Pavón— convocó en las páginas de los periódicos, en panfletos y debates parlamentarios, a una constante reflexión acerca de los hechos del pasado que podían legitimar o condenar las decisiones que se tomaban en el presente. En la mayoría de los casos, como en las diatribas de Juan Bautista Alberdi contra el porteñismo, o los relatos poco ecuánimes de la historia de los partidos en disputa, las indagaciones no pasarían de tener un mero valor instrumental y subordinado a las posiciones políticas de sus voceros y agentes. A lo sumo, la abundante literatura de referencia histórica sirvió para subrayar la importancia que revestía el conocimiento histórico para el propósito de hallarle algún sentido al presente. Una escasa porción de las polémicas cristalizó en obras que por su método o su trasfondo conceptual entroncaban con la tradición analítica abierta por Sarmiento en *Facundo*: la que buscaba determinar las causas más profundas del curso del proceso histórico argentino, que no se agotaban en la actitud personal de sus protagonistas ni en las banderas enarboladas por cada facción.

En este sentido, la temprana obra historiográfica de Bartolomé Mitre lo señaló ya en la década del 50 por su sostenido esfuerzo por descubrir los antecedentes, los procesos, las leyes que pudieron haber gobernado la historia argentina —esfuerzo, por otra parte, comprometido con la política práctica del momento, tal como el tan poco sofisticado de la mayoría de sus contemporáneos. El mejor

ejemplo de ello fue la propuesta de Mitre acerca de la preexistencia de la nacionalidad argentina, en el marco del debate entre autonomistas y nacionalistas sostenido durante la vigencia del Estado de Buenos Aires. Así, en la sesión del 4 de marzo de 1854 de la Asamblea Constituyente Mitre argumentaba:

> Hay, señores, un pacto, un derecho, una ley anterior y superior a toda constitución, a esta constitución, así como a cualquiera otra que nos demos más adelante. Hay, señores, una nación preexistente, y esa nación es nuestra patria, la patria de los argentinos. El pacto social de esa nación, el derecho, la ley preexistente que debe servirnos de norma […] es el acta inmortal de nuestra independencia, firmada en Tucumán el 9 de Julio de 1816 por las provincias unidas en congreso. (9)

Del mismo modo, uno de los propósitos que persiguió su *Historia de Belgrano* fue demostrar, a través del argumento histórico, esa preexistencia que adujo contra quienes, como los miembros del Partido Autonomista, deseaban justificar la existencia de Buenos Aires como Estado soberano separado de las demás provincias de la Confederación. La demostración, que adquirió forma definitiva en el célebre primer capítulo de la edición ampliada de la obra, "Sociabilidad argentina", terminó por sostener en clave romántica la existencia embrionaria de la nacionalidad argentina aun antes de su consagración formal en el Acta de Independencia del Congreso de Tucumán.

El otro sendero transitado entonces por la discusión histórica sólo se puede entender en su justa dimensión si se lo vincula con el contexto social de la Argentina de la época. En una sociedad mayoritariamente analfabeta, sin amplios sectores medios y regida aún por un número reducido de familias de elite, la historia patria tendía a confundirse insensiblemente con la historia de las familias patricias. La vida política argentina protagonizada por esas familias estaba dominada por los choques entre "notables", por lo cual, al margen de las cuestiones de fondo que tenían que ver con la organización general del Estado nacional o con las políticas públicas de más largo alcance, eran los actos personales de esos notables una de las principales materias de controversia. Se trataba, por un lado, de una historia de personalidades y acciones individuales y, por otro, de

una historia de la memoria familiar. Las discusiones ad hominem en una sociedad con un concepto acendrado del honor (con fuertes reminiscencias del antiguo pundonor español) suscitaban respuestas justificatorias o exculpatorias por parte de los individuos aludidos o de su descendencia, obligada a cumplir con el mandato de la *pietas* familiar. Sólo unas pocas de esas obras alcanzarían suficiente amplitud interpretativa como para exceder lo puramente personal: las *Memorias póstumas del General Paz* (1855) y las dos principales respuestas que provocaron, las *Observaciones sobre las memorias póstumas del Brigadier General José M. Paz* de Gregorio Aráoz de Lamadrid (1855), y el fragmento de las memorias del general Tomás de Iriarte publicado durante su vida, el *Ataque, defensa y juicio sumario de las "Memorias" del General Paz* (1855). La primera de ellas, sobre todo, hizo más compleja la interpretación del pasado argentino, por su gráfica descripción de la corrupción instalada en el cuerpo de oficiales del ejército revolucionario y de la miseria que en consecuencia fueron obligados a padecer sus soldados, por sus retratos descarnados y a veces crueles de los distintos personajes que habían poblado el escenario político argentino en su época, y por el generalizado sentimiento de crisis de valores que ese texto lograba transmitir. (10) Tanto ante el culto al prócer del relato de Mitre como ante el *whiggismo* criollo de López, el escrito de Paz operaría como un correctivo sutil e inteligente.

Entre 1852 y 1880 cuajó, de todos modos, a través de esas obras deficientes en tantos sentidos —sobre todo cuando se las compara con la producción histórica contemporánea que se estaba elaborando en otras partes de América latina— una interpretación internamente coherente de la formación de la nación y del Estado argentinos. Los lineamientos básicos de esa interpretación general atravesaron el abanico de posturas de los principales historiadores en cuanto a la explicación fáctica de los procesos y de los hechos. Articuladas sobre el consenso explícito en torno a la recusación de la etapa rosista —considerada como aberración histórica— y sobre el consenso implícito en torno a la noción sarmientina del rol desempeñado por el desierto y por la lucha entre la ciudad y la campaña en la determinación del curso de la revolución, tanto la temprana visión histórica de Mitre como la volcada en los primeros esbozos de la futura *Historia* de López o la desplegada en la gran cantidad de artículos de pluma menor que llenaron las secciones históricas de las revistas literarias de aquellos

años, coincidieron en señalar la preexistencia de una nacionalidad argentina (aunque discreparan en el relato preciso de su desarrollo), la centralidad de la "democracia" en la formación no sólo de los rasgos identitarios de esa nueva nacionalidad sino como condicionante de su vida política, y el carácter decisivo de la particular "sociabilidad" rioplatense, es decir, las formas asociativas y de interrelación humana formales o informales. (11)

La discusión histórica estuvo permeada por los debates en torno a las políticas actuales que seguía o debía seguir la elite gobernante, de modo que sus hipótesis y conclusiones tendieron a confundirse con las discusiones en torno a la construcción del Estado nacional. En estas discusiones, complejas y ricas en sus matices, la figura central de todo el período fue Juan Bautista Alberdi, aunque después de 1861 pasara a ocupar el lugar del fantasma siempre presente pero nunca aludido de las familias tradicionales. (12)

Tres grandes cuestiones estructuraron esas polémicas: la cuestión constitucional, la de la unidad nacional y la de la capital. A éstas se sumarían discusiones tangenciales como las concernientes a las libertades públicas y sus límites legítimos, así como la constante reflexión en torno al lugar que debía ocupar la opinión pública en el sistema republicano —discusión que se remontaba a la era rivadaviana—, o la ocasionalmente intensa disputa en torno al lugar que debía ocupar la Iglesia en el nuevo orden republicano. La primera de estas cuestiones sería también la primera en hallar una resolución más o menos definitiva, gracias a la intervención decisiva del propio Alberdi a través de su libro, las *Bases*, en el Congreso Constituyente de 1853 —intervención que logró imponer su idea acerca del progreso gradual de una "república posible" a otra "verdadera". Si tanto la Convención Constituyente de Santa Fe como la de la Provincia de Buenos Aires presenciaron un debate en el cual se hicieron oír posiciones discrepantes de la de Alberdi, si por otro lado autores como Sarmiento protagonizaron ruidosas polémicas constitucionales con el tucumano, no por ello la adopción de un marco constitucional para la Argentina dejaría de circunscribirse a los estrictos límites teóricos trazados en sus tres libros clásicos de la década de 1850: las *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852), el *Derecho público provincial* (1854), y el *Sistema económico y rentístico nacional* (1855). En ellos, la propuesta constitucional alberdiana aparece como la única respuesta posible a la jaula de hierro

historicista en cuyo interior se hallaba atrapada la Argentina. (13) En las *Bases* se argumentaba en clave historicista que la constitución de un pueblo debía estar en concordancia con su nivel o estadio de desarrollo. Recusando la premisa implícita del ideario ilustrado acerca de la universalidad de la razón y de los conocimientos y valores a los que ella podía acceder, Alberdi elaboró su doctrina constitucional en el marco de una matriz teórica que enfatizaba la particularidad radical de los pueblos y de las épocas históricas: esta posición relativizaba la posibilidad de trasladar instituciones de una nación a otra. Pero como el estadio de desarrollo alcanzado por la Argentina era el producto necesario de su historia, para que una constitución fuera apropiada debía hacerse cargo de las condiciones "sociológicas" que esa historia había producido. El llamado "realismo sociológico" de Alberdi consistía, en consecuencia, en esto: la mejor constitución del mundo sería mala si sus preceptos resultaban demasiado elevados como para tener una existencia real en el pueblo que la adoptaba. Dicho de otro modo, para que la ley fuera ley, primero debía hacerse costumbre, y ello sólo sería posible si sus contenidos no estaban excesivamente distanciados de los hábitos más arraigados en la cultura de una sociedad. Persiguiendo un balance entre la garantía de un régimen constitucional que fuera estable y ordenado y la necesidad de superar las condiciones históricas que hacían imposible aspirar a establecer el mejor régimen constitucional, el proyecto alberdiano contemplaba al mismo tiempo el reconocimiento tácito a los poderes de facto que cuarenta años de guerra civil habían dejado en pie —caudillos y provincias cuasi-soberanas— y la realización de un programa socioeconómico destinado a "torcer el rumbo de la historia". (14) Como desde una perspectiva historicista era muy difícil imaginar un mecanismo que permitiera eliminar el sino fatal de un pueblo condenado por su historia a vegetar sumido en la miseria y la anarquía, la solución hallada por Alberdi —que se encarnaría en los hechos de un modo más lento y menos sistemático que el imaginado por él— fue doble: promover desde el Estado la inmigración europea —el "gajo botánico" o la teoría del "trasplante biológico"— y atraer capitales que impulsaran la actividad económica —el "progreso", en lenguaje contemporáneo—. De este modo, el entramado social producido por toda la historia anterior se iría modificando lentamente como consecuencia de los cambios demográficos y económicos, llevando por ende a la sociedad a aproximarse al estadio de desarrollo

necesario para poseer una auténtica institucionalidad republicana.

Éste era el núcleo del pensamiento de Alberdi acerca de la transición de una república posible a otra verdadera. Su reflexión en torno a esta problemática evolucionó de un modo tortuoso y marcado por movimientos teóricos muy complejos, al compás de la cambiante situación argentina que en su exilio francés le parecía desesperante. Además, si su dispositivo teórico de los años cincuenta pudo seguir en vigencia aun bajo gobiernos que execraban su nombre —como el de Mitre—, no fue por una fuerte presencia de sus escritos en el espacio público rioplatense sino porque el propio texto de la Constitución perpetuaba sus esquemas básicos. Ni el economicismo radical del *Sistema económico y rentístico nacional*, ni las soluciones cada vez más autoritarias propuestas desde el exilio —monarquía constitucional, monarquía absoluta, dictadura pretoriana, entre otras— gozarían de mayor prestigio entre los miembros más influyentes de la elite letrada.

Tanto la cuestión de la unidad nacional —resuelta en 1861 por la fuerza de las armas— como la cuestión capital impulsaron en este período un debate intenso, aunque muy lejos de alcanzar el nivel teórico que caracterizó la cuestión constitucional. A partir de 1862 triunfaba como doctrina oficial del Estado la hipótesis de Mitre acerca de la unidad preexistente de la nación argentina. No obstante, la prensa de aquellos años registró numerosos conflictos vinculados con la soberanía de las provincias y su relación con la nación (entre ellos, la polémica Mitre-Sarmiento en torno al poder que podían tener los gobernadores de provincia para proclamar el estado de sitio). Además, ríspidos debates acerca de la justicia del orden consolidado después de 1861 irrumpían cada tanto en panfletos y periódicos. Del mismo modo, a pesar de que hasta 1880 no dejó de ser un tema candente, la cuestión de la capital no generó un amplio debate de ideas, si bien fue un tópico de discusión ineludible en la prensa durante toda esta etapa.

Quizás el mayor cambio ideológico producido durante todo este período fue el creciente debate público de temas e ideas asociados a la cultura científica moderna. Por una parte, la nueva filosofía cientificista, el positivismo, inspirada en Auguste Comte, comenzó a ser discutida en el Río de la Plata a partir de la década de 1860, aunque su mayor impacto sólo se sintió después de 1880; por otra parte, a mediados de la década de 1870 la nueva teoría de la selección natural —enunciada por Charles Darwin en su libro *The Origin of Species* (1859)— halló una buena recepción en una fracción de los

literatos románticos. Ello dio lugar a una serie de polémicas en las que la cuestión religiosa pareció cobrar por momentos más importancia que la propiamente científica. El hecho de que esa recepción del pensamiento de Darwin y de Comte, de evidentes consecuencias para el desarrollo futuro del pensamiento argentino, fuera posible en un contexto cultural marcado aún por la hegemonía del romanticismo, se debió a que los románticos argentinos —al contrario de los europeos y norteamericanos— no adoptaron un discurso ni una actitud anticientificista. Ambivalente en cuanto a los resultados de la experiencia ilustrada, que los miembros de la Nueva Generación asociaban casi exclusivamente con Rivadavia, ese romanticismo no excluyó el ideal ilustrado de una progresiva perfectibilidad del conocimiento humano y de la sociedad. Más aún, en el contexto del proceso de formación del Estado nacional, que coincidía con una mayor inserción de la economía local en el mercado capitalista mundial, el prestigio de la ciencia moderna guardaba estrecha relación con los aportes que se esperaban de ella para facilitar y acelerar la modernización de la cultura que ese proceso parecía exigir como condición indispensable de su éxito.

La recepción de las nuevas teorías geológicas y biológicas —que culminarían en la ruptura radical propuesta por la teoría de la selección natural— fue capturada y en parte transfigurada por el debate religioso que plantearon José Manuel Estrada y otros, mediante un discurso ortodoxo y fundamentalista, ya entonces —aun para la Iglesia— algo anacrónico. Como en los escritos de Estrada de la década de 1860, las ciencias de la tierra en su conjunto amenazaban con disolver el relato genesíaco bíblico, socavando así uno de los últimos pilares de una visión herméticamente religiosa del mundo, el foco de la discusión no tardó en centrarse en Darwin y su teoría. En efecto, a partir de la publicación en 1875 de *Dos partidos en lucha*, una novela juvenil de Eduardo L. Holmberg, las discusiones en torno al pensamiento darwiniano no cesaron de intensificarse. En los años siguientes, la presencia de las teorías de Darwin se fortaleció: la primera traducción completa de *El origen de las especies* se publicó en 1877 y apenas un año más tarde la Academia Nacional de Ciencias, creada por Sarmiento, nombró a Darwin socio honorario. (15) Las consecuencias de ese debate se hicieron sentir sobre todo después de 1880: su incidencia no se limitó a la enseñanza científica local, ni tampoco a la polémica político-religiosa, que muy pronto confluyó con

la derivada de la nueva legislación escolar adoptada por el gobierno de Julio Argentino Roca, sino que alcanzó también al ámbito de la literatura, en la medida en que contribuyó a refrendar y fortalecer el nuevo clima de ideas, que hacía posible la emergencia de un naturalismo rioplatense.

Una nueva cultura literaria

Aunque, después de 1852, el programa literario esbozado por los principales dirigentes de la Nueva Generación Argentina siguió orientando los propósitos estéticos e ideológicos de las nuevas generaciones literarias, un aspecto de ese legado experimentó una visible transformación en cuanto al lugar que se le asignaba a la literatura en la sociedad. Entendida antes de 1852 sobre todo en términos de militancia ideológica y política —como herramienta ancilar de las tareas verdaderamente importantes que debía asumir la nueva sociedad republicana—, su función no podía deslindarse de ese contexto de lucha y facción propio de la vida política de la región. Tal visión se fue modificando paulatinamente en al menos dos sentidos. Por un lado, la preocupación por un público específicamente literario adquirió en la reflexión metaliteraria de las nuevas generaciones una presencia mucho mayor. Ese público debía ser definido no ya según los términos del discurso republicano como el cuerpo indiferenciado de todos los ciudadanos, sino a partir de la defensa romántica de la especificidad de la práctica literaria, como público lector. El síntoma más claro de este cambio, preñado de consecuencias, era la reiterada representación de la literatura —de su práctica y de su sociabilidad— como actividad superadora de las escisiones facciosas que agitaban a la sociedad argentina. Por fuera de lo político, la literatura podía servir como un sitio neutral en el cual los enemigos, en la tribuna y en las armas, podrían reunirse en un proyecto común e implícitamente superior. Como espacio de tregua a la lucha facciosa, podía redimir a la sociedad de esa lucha estéril.

Este discurso se desplegó sobre todo en torno a los esfuerzos por crear las instituciones colectivas que parecían imprescindibles para la definitiva consolidación de la práctica literaria: asociaciones literarias y revistas. Invocado repetidamente en las publicaciones literarias —casi todas ellas efímeras— tanto en Buenos Aires como en la Confederación Argentina, el tópico de la literatura como superadora de la política se tornó un lugar común de la retórica literaria de este

período. El Prospecto de la *Revista del Paraná* (1861), dirigida por Vicente G. Quesada, sentenciaba:

> Nuestra intención es buscar la comunidad de propósitos como un medio que nos recuerde la fraternidad y nos haga olvidar las pasiones rencorosas de la política; que en vez de odiarnos y hostilizarnos, nos haga amarnos y estrecharnos —y nada es más aparente que una publicación que no reconoce sino la inteligencia por enseña y su culto sagrado por objeto. (16)

Es cierto que el grave conflicto que dividía a la república en dos Estados semisoberanos (y que ese mismo año avanzaba hacia un desenlace que ya todos vislumbraban violento) constituye el ineludible contexto de interpretación de esa cita, pero no es menos cierto que la esperanza redentora que expresa fue abordada con gran frecuencia en los años que siguieron a Pavón.

Aunque de un modo menos explícito, también Lucio V. Mansilla se hizo eco del tópico de la literatura como lugar alternativo a la política. En un breve texto que buscaba explicar los motivos de la creación del "Círculo Literario" de 1864 sostenía:

> No basta que los hombres se conozcan por sus escritos y producciones, es necesario que se traten y se oigan, si en verdad se quiere que, *desapareciendo las preocupaciones que los dividen*, prospere y se engrandezca nuestra literatura, cuyos esfuerzos, si son nobles y generosos, porque son aislados, son por esto mismo un tanto infecundos y estériles. (17)

Esta noción se repite hasta convertirse en un lugar común acerca de la misión de las sociedades literarias. En "Nuestros propósitos", artículo que presentaba a la *Revista de la Sociedad "Estímulo Literario"* —publicación de la sociedad del mismo nombre, creada por alumnos del Colegio Nacional y de la Universidad de Buenos Aires en 1867—, el anónimo autor proponía programáticamente: "Estudio de los conocimientos útiles al hombre para formarse un porvenir honrado —prescindencia absoluta de lo que se ha dado en llamar política militante". (18) En un tono similar, Olegario V. Andrade, al referirse a la obra de Henry Wadsworth Longfellow, declaró: "Esperamos ver popularizados algún día entre nosotros los cantos del gran poeta

norteamericano, a medida que el amor de las letras reemplace el amor de los debates políticos […].” (19) Y en 1879 la *Revista Literaria, Órgano del “Círculo Científico Literario”* festejaba en medio de la crisis política que se cernía sobre Buenos Aires la reedición de *Hojas al viento* de Carlos Guido y Spano:

> Con muchas novedades se ha inaugurado el mes de agosto, y tenemos el placer de hacer constar una de ellas en las columnas de la *Revista Literaria*. No se trata de la destitución de Cambaceres, de la declaración del Senado, de la candidatura que renuncia el Dr. Tejedor, ni de los comentarios de la prensa diaria. No molestaremos a la política, sino para hacerla a un lado. Otro acontecimiento de menos bulto y de menos ruido ha halagado el sentimiento estético de los amantes de lo bello y la literatura: es la segunda edición de las poesías que hace ocho años arrojaba Guido y Spano a la publicidad con el título metafórico pero sugestivo de *Hojas al viento*. (20)

En vez de operar como una herramienta auxiliar en la lucha de facciones, la literatura debía constituir ahora un espacio por fuera de ellas y alternativo, en el cual se pudiera ir atenuando su virulencia belicista.

En estrecha relación con este espacio, el público debía entenderse como constitutivamente diferente del propio de ese mundo ciudadano movilizado por las pasiones de la política facciosa. Si lo que le otorgaba su especificidad estaba fuera de lo estrictamente político, era necesario entonces definir en qué podía consistir. Una de sus facetas —quizá la más sociológica y demográficamente precisa—, que ya había sido identificada desde la época rosista como objeto de numerosas reflexiones no sólo en la prensa del país sino también en la animada por los proscriptos en el exilio, era el creciente público femenino. En ese público, sustraído por definición del espacio de las pasiones facciosas —ya que las mujeres estaban entonces excluidas del ejercicio de todo derecho ciudadano—, los escritores románticos anhelaban encontrar el soporte material, y quizás también intelectual, de su actividad. La existencia de un público lector femenino muy amplio y de vertiginoso crecimiento se había tornado cada vez más evidente después de 1852, por lo cual diversos periódicos literarios anunciaban que era ése el público predilecto hacia el cual se dirigían,

a la vez que todos sin distinción reconocían en él uno de los elementos indispensables para que la literatura se separara definitivamente de la política militante.

La continuada expansión de la literatura de folletín durante esta época en los grandes diarios políticos —textos que a veces además de dirigirse a un público de mujeres, eran traducciones hechas por mujeres, como las realizadas para *La Nación* por Delfina Mitre, hija del fundador— daba cuenta de la importancia que ese nuevo público tenía para editores y empresarios culturales. A él iba dirigida, explícitamente, gran parte de la literatura "culta" —poesía, novelas, dramas—, lo que motivó la preocupación por establecer las fronteras que debían separar los enunciados legítimos de los ilegítimos desde la perspectiva de los valores dominantes. Un redactor de *El Correo del Domingo*, por ejemplo, explicaba, en 1864, en el anuncio de rigor, "A los lectores", el propósito que animaba esa publicación, proporcionando "a la madre de familia la seguridad de que no irá a las manos de sus hijas, un papel cuya lectura haya podido infiltrar en sus corazones sentimientos contrarios a los que ellas han inculcado con su cariñoso afán". A continuación, consideraba "que no se llenará un fin social, noble y directo, sino uniendo a esa amenidad la instrucción, y difundiendo las ideas de moral, de caridad, de religión, que son las bases firmes de toda sociedad civilizada y progresista", y por ello, "también publicará novelas *El Correo del Domingo*, pero no lo hará sino teniendo en vista esas condiciones indispensables". (21)

La literatura que circulara en el país —incluyendo la escrita por argentinas y argentinos— debía hacerse cargo de las "responsabilidades" que el perfil de su público imponía a los encargados de los circuitos de producción y transmisión. El temor que animaba a la crítica y a la producción literarias, y que se traducía en una literatura marcada simultáneamente por la exaltación del carácter ideal (y asexuado) de la mujer y por una tendencia a excluir toda peripecia erótica que no fuera moralizante, aparece ejemplificado en *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López, en una de cuyas escenas se fustiga la influencia negativa de la lectura de ciertas novelas sobre el comportamiento femenino.

Por supuesto que esa imagen tan paternalista de la capacidad literaria de las mujeres y de su susceptibilidad a las influencias "malsanas" de sus lecturas no era la que cultivaban las escritoras en esos periódicos cada vez más numerosos que se dirigían con

preferencia a un público compuesto sólo por mujeres. (22) En textos programáticos como los de Juana Manso de Noronha, Josefina Pelliza de Sagasta y Juana Manuela Gorriti, se exaltaba la inteligencia de las mujeres, atacando una tradición retrógrada que privilegiaba la educación de los hombres. Aquellos periódicos no solían manifestar la ambivalencia que suscitaba en los escritores de entonces la expansión de lectoras —mezcla de la esperanza de hallar un público y temor a que una lectura sin límites pudiera tener efectos deletéreos en el orden moral que suponían debía regir las relaciones entre los sexos. Y aun si aparecía alguna ambivalencia, el énfasis era de todos modos muy diferente, ya que lo que primaba era la preocupación por la seriedad intelectual de las lecturas.

La comprobación de la existencia de ese público constituía para los escritores de los años de la Organización Nacional una parte de la progresiva conciencia de la complejidad del universo lector posrosista. Ya desde antes de Caseros, la prensa interpelaba a sectores sociales al margen de la elite letrada: tanto a los trabajadores rurales como a minorías étnicas recluidas en espacios sociales de poca legitimidad cultural, como los negros. Después de Caseros, ese proceso se profundizó, tendiendo a flexibilizar los límites entre la cultura letrada y la popular, a lo que también aportaron la educación pública estatal, el impacto de la inmigración masiva y la intensificación de los mecanismos de circulación de los medios escritos entre una población que seguía siendo mayoritariamente analfabeta. En el seno de la cultura letrada, la respuesta quizá más significativa era un renovado énfasis en la cuestión del "buen gusto". En clave ilustrada y legitimista, escritores como Juan María Gutiérrez, Lucio V. Mansilla, Olegario V. Andrade y Carlos Guido y Spano establecieron criterios acerca de esta cuestión luego de arduas discusiones. La referencia privilegiada para determinar la legitimidad del propio gusto era la literatura europea y los valores de la cultura que la había producido, pero ésta no era la única vía posible, como lo evidenciaban las referencias a que apeló Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*: la consecuencia implícita de su gesto era que el origen del "buen gusto" no residía en el objeto, por más prestigioso que fuera, sino en la persona, lo que, a su vez, seguía la lógica del dandysmo entonces en boga. Comer huevos de avestruz en la Pampa podía ser un acto tan elegante como degustar trufas en el Perigord.

La preocupación por la cuestión del gusto se vinculaba con el

esfuerzo por establecer la legitimidad de una práctica literaria autónoma. En *El Correo del Domingo* del 10 de enero de 1864, la crónica "Un poeta y el director de *El Correo del Domingo"* pone en escena el asunto mediante un diagnóstico acerca de la ausencia de gusto en los lectores argentinos:

> Yo le digo a Ud. que no hay en toda la América del Sud un pueblo más atrasado que Buenos Aires en materia de gusto literario y en criterio sobre lo bello y lo culto. —¿Lo cree Ud. en efecto? —Lo creo, sí. Santiago, Valparaíso, Lima, Rio de Janeiro, están cincuenta años más adelante que nosotros en todo aquello. Si de las columnas de ese periódico que Ud. pretende fundar, brotase todo el torrente de oro que se desprende de las páginas de la Biblia, haciendo hablar un coro de poetas desde Virgilio hasta Lamartine, y recogiese además su publicación todo cuanto los pueblos de Asia tienen de fantástico y romanesco en sus tradiciones, lo mismo sería o peor sería, porque o menos lo entenderían o más los cansaría. Dé Ud. la *Mosca*, el *Tábano*, la *Cucaracha*, cualquiera de esas cosas de buen gusto argentino. Diga Ud. que la mashorca se levanta, que los revoltosos quieren llevarse a Buenos Aires, y sobre todo, diga Ud. que ellos… pues… ellos… aquellos… cualquiera no más diga Ud. que es un… y en seguida oirá Ud. que dicen en coro: ¡Qué bién escribe este hombre. Qué energía! y otros que repiten: los ha embromado; que se metan con él.

La conclusión era lapidaria: "Cada pueblo tiene sus hábitos, amigo mío, sus gustos, sus tendencias; y nosotros tenemos los hábitos de no leer para instruirnos, el gusto de ser bárbaros, y las tendencias a serlo más en cada generación". Elevar el nivel del gusto se transformaría, pues, en una tarea docente perentoria, que deberían cumplir las revistas y las asociaciones literarias al ritmo del proceso de modernización que tuvo lugar entre 1852 y 1880. De ese modo, las lecturas se fueron ampliando y *aggiornando* a través de traducciones (muchas de ellas publicadas en forma de folletín en los periódicos de gran tirada) o de referencias en las revistas literarias. No se debe exagerar, sin embargo, la velocidad de esos cambios: la obra de Émile Zola se leía ya en la década de 1870, pero Rodolfo Rivarola todavía cosechaba en 1879 cierto éxito literario con su traducción de *Rolla* de

Alfred de Musset, una novela francesa de la década de 1830. Y si también es cierto que Hugo y Lamartine siguieron operando a lo largo de aquellos años como modelos poéticos legítimos, algunos autores —Guido y Spano fue el caso más notable— se apoyaron en el creciente prestigio de la escuela parnasiana francesa para legitimar su adopción de un estilo más sobrio, menos aparentemente espontáneo, que el de la mayoría de los románticos.

Las principales renovaciones en el universo de lecturas respondió más a la expansión horizontal de un gusto ya establecido que a una ruptura estética. El caso de la recepción de la obra de Charles Dickens fue a este respecto sumamente revelador: si por un lado contribuía a profundizar cierta predilección por una sensiblería rayana en un patetismo *kitsch*, y a reforzar los valores morales ya presentes en otros autores románticos, no producía, por el otro, ningún cambio demasiado significativo en los criterios valorativos aplicados a la nueva producción literaria. Cuando Sarmiento asistió en 1867 a una lectura pública de Dickens en Boston, lo que más le llamó la atención fue su destreza retórica, su capacidad de despertar una sensibilidad que para Sarmiento estaba tan presente en el público argentino como en el norteamericano. (23)

Por otra parte, no se incorporaron lecturas que habrían podido impulsar una ruptura con el gusto hegemónico en toda esta etapa. Se leía a Dumas, a Dickens, a Balzac, pero no a Henri Beyle (Stendhal). Leconte de Lisle, Théophile Gautier y algunos pocos poetas más podían ser integrados al canon romántico, pero para hallar referencias más o menos sistemáticas a la obra de Charles Baudelaire o de Paul Verlaine habrá que esperar hasta la segunda mitad de la década del 80, cuando no hasta el 90. En el contexto de esta cultura literaria sin grandes rupturas estéticas se comprende cómo la crítica de los aspectos formales de la obra poética pudo, en las reseñas de Juan María Gutiérrez —para tomar un caso concreto—, concentrarse casi exclusivamente en el señalamiento de sus ripios: recorte legítimo en tanto lo formal no tenía consistencia de problema.

El otro tema de discusión literaria, relacionado con la reflexión acerca del público, era el de la lengua. En el marco de un nacionalismo literario de cuño romántico, el grado de verosimilitud de la lengua empleada por los escritores, su proximidad o alejamiento de las formas autóctonas del habla, su capacidad para expresar las singularidades del universo cultural argentino, adquirieron

importancia inusitada. Esta discusión tuvo dos instancias de condensación: en el debate entre Juan María Gutiérrez y Juan Martínez Villerga contenido en las *Cartas de un porteño* (1876) del primero, y en la discusión sobre la poesía gauchesca, que recorrió casi toda la etapa de la Organización Nacional. En cuanto al primero, se inscribió en el marco de la posición que, a favor de la emancipación literaria de la Argentina frente a España, Gutiérrez había asumido en su obra temprana. Iniciado por la decisión quizás algo intempestiva de Gutiérrez de rechazar su nombramiento como miembro correspondiente extranjero de la Real Academia Española de la Lengua, su posterior desarrollo en respuesta a la crítica despectiva de Villerga, español radicado muchos años en Cuba antes de pasar a vivir en Buenos Aires, le permitió a Gutiérrez precisar su posición acerca del uso idiomático que debía regir en la literatura argentina. Reconociendo la influencia que tenía sobre el habla popular porteña la presencia tan palpable de los distintos idiomas de la inmigración, el ideal de escritura culta que Gutiérrez defendía enfatizaba el valor ideológico de la libertad de creencia o de opinión como argumento contra el esfuerzo de la Real Academia por codificar y fijar el sentido de la lengua española:

> Aquí en esta parte de América, poblada primitivamente por españoles, todos sus habitantes, nacionales, *cultivamos* la lengua heredada, pues en ella nos expresamos, y de ella nos valemos para comunicarnos nuestras ideas y sentimientos; pero no podemos aspirar a *fijar* su pureza y elegancia, por razones que nacen del estado social que nos ha deparado la emancipación política de la antigua Metrópoli. Desde principios de este siglo, la forma de gobierno que nos hemos dado, abrió de par en par las puertas del país a las influencias de la Europa entera, y desde entonces, las lenguas extranjeras, las ideas y costumbres que ellas representan y traen consigo, han tomado carta de ciudadanía entre nosotros. (24)

Su argumento es triple: la lengua utilizada en la Argentina debía expresar la nueva nacionalidad; esa nacionalidad se definía por su mayor apertura cultural —correlato de su liberalismo político— en comparación con España; finalmente, y como consecuencia de los dos primeros puntos, ella debía seguir una libre evolución a través del

tiempo. El ideal idiomático de Gutiérrez pudo ser indudablemente clasista —como lo demostró en esta misma polémica su referencia espontánea al uso humorístico que hacían autores como Estanislao del Campo de la lengua campesina— pero fue también pluralista en su visión de la futura nacionalidad:

> En París todo es francés, en Madrid todo español. A Buenos Aires *todo* ha venido, está viniendo y vendrá, gracias a Dios, de Francia, de España […], de todas las naciones civilizadas, y en todo están comprendidos implícitamente los hábitos y modos de expresarse de los extranjeros que se establecen y constituyen familia en la República Argentina.

Esa concepción de la lengua, urbana y firmemente centrada en la experiencia de la elite letrada, aunque buscara ampliar su radio de visión, se anticipaba a las discusiones que en las últimas décadas del siglo XIX, y en la primera mitad del XX, tematizarían la *pronunzia* exótica de los inmigrantes, el cocoliche, el lunfardo y el impacto que estos lenguajes tendrían sobre la pureza o continuidad del castellano en la Argentina. Su relación con el otro gran debate lingüístico en el campo literario era tangencial, pero no por ello menos sintomática: en un país y en una cultura letrada cuyo orden lingüístico carecía de paradigmas claros, con una tradición idiomática deliberadamente desdibujada, y con gran permeabilidad a formas gramaticales y sintácticas ajenas, el empleo literario de un dialecto de clase y de región, como era el habla de los gauchos, debía ser por fuerza menos inverosímil de lo que gran parte de la reacción crítica ante ese nuevo fenómeno literario daba a entender. (25)

Suspendida entre los dictados de una mirada legitimista sobre la cultura popular y los atractivos de una recuperación populista de esa cultura, la literatura gauchesca otorgaría a la discusión acerca del público lector una nueva dimensión. Como es bien sabido, la poesía gauchesca precede al romanticismo: el arco de su presencia tiene comienzo en Bartolomé Hidalgo y sus cielitos (o aun antes) y culmina en el *Martín Fierro*. En el contexto de los debates literarios que tuvieron lugar entre Caseros y la Revolución del Ochenta, ese género adquirió contornos muy precisos, mediante su separación, al igual que la poesía “culta”, de la intención exacerbadamente política y facciosa que lo había definido desde sus inicios, para tratar de lograr un efecto

más estrictamente literario. Más aún, si las opciones de Estanislao del Campo y José Hernández entrañaban dos modalidades diferentes de aproximación al material decisivo en la construcción del objeto literario gauchesco —la lengua (y a través de ella, el universo cultural) de los gauchos—, respondían por igual a una evaluación explícita de las condiciones del público lector. (26) Mientras el de la obra de Del Campo pertenecía, como él mismo, a los sectores letrados por fuera de los cuales la intención humorística de su relato perdía gran parte de su inteligibilidad, Hernández interpelaba —al menos luego del éxito de ventas de la primera parte del *Martín Fierro*— a un público que no debía sentir ninguna distancia cultural ante los protagonistas de su obra ni ante la lengua que ella empleaba. Si esa vocación radicalmente verista y lindante con una mirada populista era una novedad en la cultura literaria de 1870, conviene recordar que los términos con los que Hernández expresaba su posición antilegitimista en el prólogo a *La vuelta de Martín Fierro* habían sido posibles únicamente porque se inscribían en un debate más amplio acerca de las condiciones y la extensión de un público lector identificado como dispositivo indispensable para fundar las condiciones de posibilidad de una producción literaria autónoma respecto del impetuoso furor de la política republicana.

Balance de una época: la literatura en la era de la construcción del Estado

Los problemas centrales que habían acechado a la literatura en la Argentina durante todo este período, imprimiéndole una identidad específica a la cultura literaria de la que formaba parte, permanecieron sin resolver. La búsqueda de una mayor autonomía de la literatura ante el mandato inapelable de la política facciosa —autonomía tanto de la práctica escrituraria cuanto del objeto literario en sí— dejó muy pocas huellas en esa producción. Si algunas zonas de la experiencia que habían sido relegadas a un muy distante segundo plano durante los años de la lucha entre rosistas y unitarios volvían a constituirse ahora en objeto legítimo del trabajo literario, tal como ocurrió con la exploración de los sentimientos eróticos o de lo personal íntimo, la lucha facciosa nunca dejó de estar presente en esa producción. Es cierto, por otra parte, que tal intencionalidad política alcanzó distintos niveles de complejidad, desde el artefacto literario utilizado —a veces rudimentariamente— para denuncias lisas y llanas

de las decisiones políticas del momento hasta textos en los que la posición política del escritor estaba elaborada de un modo más complejo y estéticamente satisfactorio, como es el caso de "Nenia" de Guido y Spano —cuya impugnación a la guerra del Paraguay aparece de un modo indirecto—, o del *Martín Fierro* —donde la crítica a la explotación de los habitantes de la campaña está incorporada a la representación del contexto social en cuyo interior se desenvuelven los protagonistas de esa obra. Además, a su permeabilidad a las presiones que emergían del contexto político deben añadirse otros factores de presión extraliteraria que erosionaban o socavaban la pretendida autonomía de la literatura. La escritura —tanto poética cuanto narrativa— se vería convocada, por ejemplo, a participar de un modo directo en el proceso de construcción del Estado nacional a través de narraciones históricas que, como las de Vicente G. Quesada y Juana Manuela Gorriti, acompañaban la labor de los historiadores en su defensa de los valores considerados fundamentales para la construcción del ethos republicano del nuevo Estado nacional. Por la misma razón, el culto a los héroes patrios habitó una porción significativa de la poesía de Ricardo Gutiérrez y de Olegario V. Andrade (aunque, como evidencia la crítica de Guido y Spano, no todos hallaban demasiado conmovedoras tales piezas patrióticas). Por otra parte, los valores sociales entendidos como indispensables para la consolidación y perfeccionamiento del orden moral se reiteraban en aquella producción hasta el cansancio. (27)

La literatura argentina no podía escapar a las condiciones generales del medio, ni podía atribuirse un espesor estético-ideológico que ni la tradición literaria, ni el gusto legítimo, ni la composición aún esquemática del campo literario podían otorgarle. Por ello, la vehiculización de los debates políticos y culturales que entonces sacudían a la embrionaria opinión pública se convirtió en su principal tarea. El ensayo, el panfleto de ocasión, el libro de historia ocuparon el lugar central en la naciente constelación literaria, mientras que las obras de poesía o de ficción narrativa se vieron obligadas a incorporar esas polémicas de ideas a su estructura como condición de su propia legitimidad. Muy pocos artefactos literarios lograron trascender las limitaciones tan estrechas que aquella condición imponía a su desarrollo: *Una excursión a los indios ranqueles*, por la ironía subversiva del orden formal que caracteriza a ese texto; el *Martín Fierro* y algunas piezas menores de la poesía gauchesca romántica y quizás algunos

poemas de Carlos Guido y Spano. En los demás casos, la voluntad artística no pasaría de producir ornamentados disfraces para una literatura que pertenecía de un modo intrínseco al orden del ensayo. Difícilmente pudo haber sido de otro modo cuando el principal crítico literario del movimiento romántico argentino y una de las inteligencias más lúcidas de su generación se autorizaba a escribir, con un sentido aprobatorio, lo siguiente:

> Bueno es recordar, ya que la ocasión se presenta, que si se usa entre nosotros la palabra "literato", el oficio de tal no existe. Aquí nadie vive de las bellas letras: se emplea, por algunas personas, en su cultivo del tiempo que queda libre después de los quehaceres a que cada cual atiende forzosamente en una sociedad en que la lucha por la vida es ardiente y activa. Entre nosotros no hay Peruleros que, a la manera de saltimbanquis del diarismo, lleven el retablo de las maravillas de su espíritu de feria en feria, trocando sus majaderías por el dinero de los bobos. (28)

No deberá sorprender entonces que en un país sin literatos fuera muy exiguo el espacio disponible para la emergencia de una literatura convencida de su legitimidad como actividad intelectual y poseedora por ende de una clara conciencia de las fronteras que la separaban de las demás prácticas sociales que habitaban y conformaban la emergente cultura argentina.

Bibliografía

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Raigal, 1952.

Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Francine Masiello (comp.), *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Beatriz Sarlo, “Los últimos románticos”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 2, *Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Beatriz Sarlo Sabajanes, *Carlos Guido y Spano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Beatriz Sarlo Sabajanes, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.

Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1958.

Gregorio Weinberg, Prólogo a Juan María Gutiérrez, *Escritores coloniales americanos*, Buenos Aires, Raigal, 1957.

1- Vicente Fidel López a Félix Frías, 28 de enero de 1856. Archivo General de la Nación, Sala IX, Colección López, documento 4304.

2- Ver, en este volumen, Alejandra Laera, “Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional”, y Adriana Amante, “Género epistolar y política durante el rosismo”.

3- Juan María Gutiérrez, “Fisonomía del saber español”, en Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977, Buenos Aires.

4- *El Iniciador*, 3, 15 de mayo de 1838.

5- Ver en este volumen Adriana Amante, “La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez”.

6- Por ejemplo, en sección de *La Revista de Buenos Aires* dedicada a comentar el desarrollo del recién creado “Círculo Literario”, apareció una carta de Gutiérrez que comentaba la novela de Eduarda Mansilla, *El médico de San Luis.* En ese escrito, el crítico juzgaba a la novela en términos muy elogiosos no por el modo en que había elaborado su material literario, sino por su contenido didáctico: defendía los valores tradicionales del hogar en una sociedad alucinada por las ambiciones desmesuradas que el pensamiento moderno habría introducido en la cultura argentina. Decía por ejemplo: “El autor del *Médico de San Luis*, viene con la valiente modestia de la verdad, […] a mostrarnos en pocas páginas sencillas e impregnadas de poesía de buena ley, que la felicidad se conquista limitando nuestras aspiraciones, cumpliendo con nuestros deberes, y sometiéndonos en un todo a la ley y a la voluntad de Dios”. El único reparo serio insinuado por Gutiérrez refería a su representación de la moral pura como privilegio del protestantismo, mediante la asignación de las distintas vocaciones religiosas de sus principales protagonistas: “Yo lo quisiera católico para que usted no hubiese contribuido a generalizar más la preocupación harto arraigada de que las virtudes evangélicas en la vida del mundo son más frecuentes en los individuos del culto reformado que en el nuestro; noción falsa y que desluce los méritos indisputables de la familia humana a que pertenece de origen”.

7- La edición definitiva de la tercera de esas obras apareció también después de 1880: la *Historia de Belgrano* de Mitre. La primera edición de ese texto había sido publicada en una fecha relativamente temprana (1858, bajo el título de *Biografía de Belgrano*; 2ª edición con el título definitivo, 1859), y otra ampliada en 1876-77, pero sólo en 1887 apareció la edición definitiva en cuatro tomos.

8- Ver en este volumen Roberto Madero, “Política editorial y géneros en el debate de la historia. Mitre y López”.

9- Bartolomé Mitre, *Arengas de Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1902.

10- Ver en este volumen Martín Kohan, “Memoria voluntaria, novela involuntaria. Las memorias del general Paz”.

11- López fue quien más se alejó de esa concepción mitrista, aunque su propia postura estuvo siempre teñida de una gran ambivalencia. Si por una parte el efecto de su porteñismo exacerbado fue el de enfatizar la soberanía de los estados provinciales, por otra parte su concepción de la nacionalidad argentina, dotada

también según él de características comunes a todos los pueblos del territorio de la república, y que como en la descripción de Mitre, aparecerían fuertemente ligadas a valores políticos —la igualdad social, la libertad como aspiración y como hecho, etcétera— tendió a enfatizar una unidad preexistente al menos de un modo implícito.

12- Ver en este volumen Adriana Rodríguez Pérsico, “Juan Bautista Alberdi: nación y razón”.

13- Ver Natalio Botana, *La tradición republicana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, y Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

14- Tulio Halperín Donghi, *op. cit.,* ha resumido esta fórmula de equilibrio en el pasaje de un régimen arbitrario como el de Rosas a otro autoritario como el imaginado por Alberdi.

15- Sarmiento pronunció un sentido discurso en el homenaje a Darwin en el año de su muerte, 1881; fue publicado con el título de “Conferencia sobre Darwin”. Domingo Faustino Sarmiento, *Obras*, XXII, Buenos Aires, Luz del Día.

16- *Revista del Paraná. Historia, Literatura, Legislación, Economía Política*, 1, 1, Paraná, febrero de 1861.

17- *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1864. El destacado es mío.

18- *Revista de la Sociedad “Estímulo Literario”*, 1, Buenos Aires, 1º de julio de 1871.

19- *Revista Literaria*, Buenos Aires, I, 5, 1875.

20- *Revista Literaria. Órgano del “Círculo Científico Literario”*, 1, 10, 10 de agosto de 1879.

21- *El Correo del Domingo. Periódico Literario Ilustrado*, I, 1, Buenos Aires, 1º de enero de 1864.

22- La lista de periódicos redactados por mujeres y/o dirigidos específicamente a un público femenino es extremadamente amplia: desde *La Camelia* (1852) y el *Álbum de Señoritas* (1854), hasta la muy nutrida cantidad de publicaciones que cerraron la década de 1870, como *La Alborada del Plata* (1877-1880), *Ficción y Poesía* (1878), o *Crónicas de la Vida Moderna* (1877). Ver la excelente antología de Francine Masiello (comp.), *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

23- En México la situación era levemente distinta, ya que sólo dos años más tarde, Ignacio Manuel Altamirano, al escribir en el periódico *El Renacimiento* acerca de la obra del escritor inglés, consideraba que estaba incorporando un registro literario hasta entonces ausente en su país: proyecto fundador que él mismo buscó consumar con su novela *Clemencia* (publicada por primera vez ese año en las páginas del mismo periódico).

24- Juan María Gutiérrez, *Cartas de un porteño*, Buenos Aires, Americana, 1942.

25- Ver en este volumen Raúl Dorra, “El libro y el rancho”.

26- Ver Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

27- Este débil contexto de autonomía literaria autoriza a cuestionar, como lo hace Beatriz Sarlo, la lectura tradicional de la obra de Carlos Guido y Spano —iniciada por el propio poeta— que deseaba ver en ella una poética precursora del modernismo. Ver Beatriz Sarlo, “Los últimos románticos”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina, 2, Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

28- Compárese ese sentimiento con el opuesto que informa el diagnóstico parecido que Gabriel René-Moreno hacía de la situación de los literatos en su país, Bolivia: “Ninguno de los bardos bolivianos ha podido llevar una vida uniformemente literaria. Ninguno ha podido sustraerse a la acción deletérea de los acontecimientos de su época. Casi todos han sido actores en la tragicomedia. En sus frentes se ven las señales exteriores de las heridas profundas que dejan en el alma la proscripción, los pesares y una existencia trabajosa. Su ingenio ha experimentado fatales ascendientes, pero ninguna influencia bienhechora”. Gabriel René-Moreno, *Estudios de literatura boliviana*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.

PROPIEDAD, MUJERES Y FICCIONES. EL CÓDIGO CIVIL
por Juan Carlos Balerdi

> [E]l derecho, por su poder de abstracción, crea personas y cosas que no existen en la naturaleza[…]; a veces llega hasta crear hechos imaginarios que no tienen realidad alguna, y obra como si hubieran existido.
>
> DALMACIO VÉLEZ SARSFIELD, Nota a la Sección Segunda del Libro Segundo del *Código Civil*

El proceso de la Organización Nacional —1860-1880— se nutrió no sólo de la participación protagónica de ciertos hombres en los distintos niveles de las estructuras estatales y de sus esfuerzos para construir un orden jurídico compatible con el nuevo sistema político y económico, sino, en otro plano, del concurso de algunos de ellos, a través de sus ensayos y sus obras literarias y teatrales, en tanto espontáneos diseñadores de un imaginario colectivo novedoso pero funcional a ese sistema. (1)

Entre quienes lideraron intelectualmente este proceso, Juan Bautista Alberdi, desde mediados de la década de 1830, venía sosteniendo la conveniencia de lograr una adecuación entre la realidad social preexistente y determinadas ideas filosóficas y políticas. Años antes lo había intentado otro escritor-publicista, Bernardino Rivadavia, que veía el derecho como una creación humana con capacidad para operar sobre la realidad y transformarla.

Desde una perspectiva romántica, Alberdi creía que la tarea de legislar adecuadamente requería de una previa y adecuada interpretación de la realidad social; sólo después de un diagnóstico preciso del momento evolutivo atravesado por la sociedad rioplatense sería posible dotar al país de un orden jurídico compatible con las condiciones propias de esa situación histórica particular. Cualquier

campo de batalla (y no sólo el jurídico o el político) era entonces apto para la defensa de esas ideas, lo que indicia el amplio universo discursivo en el que él y buena parte de su generación se movían. Así, en sus "Observaciones sobre el Certamen poético celebrado en Montevideo en 1841" plantea la necesidad de construir una nueva poesía, contraria a los modelos clásicos y acorde con la nueva sociedad en formación.

Una actitud frente a la vida

En la perspectiva de imponer su proyecto, Alberdi no oponía en 1837 ninguna objeción a que, en la medida en que gobernara sobre la base de sus ideas, fuera el mismo Juan Manuel de Rosas quien llevara adelante el proceso de transformación del país. La única lealtad del autor del *Fragmento preliminar al estudio del derecho* era hacia su pensamiento, nutrido, entre otras fuentes, del utopismo saintsimoniano y otros exponentes del socialismo romántico.

Mucho más pragmático fue el jurista cordobés Dalmacio Vélez Sarsfield (1800-1875). En 1823 se había trasladado a Buenos Aires para participar en el Congreso de 1824-1827, que habría de sancionar la constitución unitaria de 1826; aunque como diputado del partido unitario había sido expatriado a su ciudad natal durante el primer gobierno de Rosas, logró regresar poco después para ejercer su labor profesional. Su suerte no duraría demasiado, ya que en 1842 debió partir nuevamente al exilio, esta vez a Montevideo, de donde regresaría en 1846. El nuevo retorno le deparó la amistad de Manuelita de Rosas y Ezcurra, bajo cuya protección desarrolló una intensa actividad intelectual. Figuró entre quienes aconsejaron a Rosas en 1848 sobre la conveniencia de condenar a muerte a Camila O'Gorman y Wladislao Gutiérrez, hecho que dio lugar a un perdurable mito argentino.

El sobrino más ilustre de Rosas, Lucio V. Mansilla, lo recuerda con indisimulada ironía en los días previos a Caseros, "provocando las envidias federales, y haciendo con su gracia característica todo amelcochado el papel de cavaliere servente". (2)

Los servicios prestados al Restaurador no fueron obstáculo para que Vélez Sarsfield continuara manteniendo después de Caseros un altísimo nivel de exposición pública y de participación política. En esos tiempos difíciles de confrontación entre Buenos Aires y la Confederación, el destacado jurista tomó partido por el estado de

Buenos Aires, para el que redactó, junto con Carlos Tejedor, un proyecto de Constitución (1854) y, junto con Eduardo Acevedo, un *Código de Comercio* (1857).

Después de casi una década de enfrentamientos, y ya en los albores de la Organización Nacional, el futuro autor del Código Civil integró la comisión constituyente que reformó la Constitución Nacional en 1860. Su labor política no concluyó allí, ya que luego fue ministro de Hacienda de Bartolomé Mitre —quien le encargó en 1864 la redacción de un proyecto de Código Civil— y posteriormente ministro del Interior de su amigo Domingo Faustino Sarmiento. Así, entre 1864 y 1869, o sea en un lapso que abarca dos presidencias, nació el *Código Civil de la República Argentina* que, sancionado a libro cerrado en 1869, comenzó a regir el 1° de enero de 1871. (3)

Es sugerente la nota a la Sección Segunda del Libro Segundo del Código, en la que el autor llega a reconocer la capacidad del derecho para determinar "por ejemplo, la muerte de un ausente después de los años que fija a la ausencia para crear la presunción de fallecimiento; el domicilio del menor, que la ley declara ser la casa de sus padres, aunque esté a larga distancia de ésta". (4)

La lucidez del jurista acerca del poder de abstracción del derecho y de su capacidad para crear personas y cosas inexistentes y hechos imaginarios, puramente virtuales, podría ponerse en paralelo con la vocación humanística común a ese grupo de hombres que diseñaron las instituciones argentinas, vocación que le permitió a Vélez ensayar un ejercicio de retórica como la traducción de la *Eneida* de Virgilio, tal vez menos por vocación de escritura que por haber hallado en ese texto una ficción fundante de la prosapia troyana de la grandeza de Roma. Esta hipótesis podría ser contrastada con la afirmación de su amigo Sarmiento, según la cual Vélez no habría leído una novela en su vida, renuencia que puede, por otra parte, ser interpretada como una inhibición frente al auge del gran género ficcional del siglo XIX: Vélez habría desplazado, así, la energía imaginaria del traductor de Virgilio hacia las combinatorias ideales del Código Civil. (5)

Hay en el código, y en el codificador, una confianza absoluta en el poder de lo escrito, y en particular de la escritura del derecho para transformar la realidad, sólo comparable con su presunción, propia del derecho moderno y contraria a toda evidencia empírica, de que las leyes son universalmente conocidas. "La ignorancia de las leyes no sirve de excusa, si la excepción no está expresamente autorizada por la

ley” (art. 20). (6) Detrás, alienta la fatalidad de aquello de lo cual se suele afirmar: “Está escrito” y, consecuentemente, ha sido leído en clave confirmatoria. La publicación de las leyes en el Boletín Oficial se funda en ese pacto imaginario de lectura, y a la vez es su imaginaria garantía.

Aunque no mucha gente lee frecuentemente el *Boletín Oficial*, el pacto de lectura funciona perfectamente porque, una vez aceptado el rol del Estado como árbitro de las relaciones sociales y el del derecho como su instrumento privilegiado para imponerse, si además el Código dice que no puede alegarse la ignorancia de las leyes y se otorga la posibilidad de conocerlas, la mayor parte de los individuos aceptará pacíficamente las normas jurídicas y las estructuras de poder se mantendrán sin grandes sobresaltos. No resulta necesario que la gente conozca, acepte y comparta, efectiva y detalladamente, todo el conjunto de normas llamado derecho. Es suficiente que acepte y acate unas pocas premisas básicas. Lo demás, en determinadas condiciones, se dará por añadidura. (7)

En efecto, si se postula que a partir de la nada la palabra codificada puede generar vida, entonces la escritura del derecho, en virtud del respaldo institucional del Estado, funciona como una especie de doctor Frankenstein creador y modificador de relaciones sociales, perfectas o monstruosas.

Como toda ficción jurídica, el Código Civil de la República Argentina pretende producir determinados efectos en la realidad. Pero, ¿qué efectos? Se trata de un típico código de libertad negativa y derechos individuales, en el que adquieren especial relevancia, entre otros tópicos, los relativos a la regulación y el tratamiento de temas tales como el matrimonio civil y la propiedad privada. También llama la atención el papel asignado a la mujer en la sociedad que se aspiraba a crear. (8)

Una polémica virulenta

Las posiciones en torno al código no fueron unánimes. Así como el proceso de la Organización Nacional no fue pacífico en el terreno político, también hubo diferencias respecto de las características de las normas que debían regir ese proceso y promover el desarrollo económico del país. Entre Alberdi y Vélez Sarsfield las diferencias derivaron, con motivo de la sanción del Código Civil, en virulenta polémica.

Cuando, en 1868, Alberdi publica una carta de sesenta páginas para demoler el proyecto de Código Civil que terminaría sancionándose al año siguiente, cifra su andanada argumentativa en la descalificación del autor del proyecto, por un lado, y por otro, en la apelación a un antiguo caballito de batalla sobre la necesidad de atender a las condiciones reales sobre las cuales construir un proyecto de nación y, consecuentemente, un cuerpo legal. (9)

Si bien su objeto manifiesto era la obra de Vélez, muchos de los argumentos expuestos tenían más que ver con el lugar del intelectual en el nuevo contexto político que con las verdaderas ventajas y desventajas del Código desde el punto de vista jurídico. Desde luego que los cuestionamientos a la autoridad del gestor del proyecto apuntaban, por elevación, a la de uno de sus comitentes, el entonces presidente Domingo F. Sarmiento. Pero al acusar a Vélez Sarsfield de ser un mero abogado pleiteante, interesado en defender los intereses de sus clientes y no en legislar con inobjetable neutralidad científica, y al verlo como instrumento de la política sarmientina, Alberdi socava, podría decirse que involuntariamente, un pilar básico de la ambiciosa construcción ideológica que postula la relación armónica entre orden jurídico, sociedad y Estado. Si en el relato de esa armonía ideal, el Estado resulta un árbitro incuestionado de las relaciones humanas, ¿qué confianza podrá tenerse en la probidad de la mediación cuando uno de sus códigos fundamentales ha sido denunciado como el producto de un interés puramente sectorial? (10)

Aunque no se justificaba tanto encono, ya que las diferencias no resultaban objetivamente tan profundas ni irreconciliables, lo que fastidiaba intelectualmente a Alberdi, defensor de la pureza de las ideas y, por eso, eterno desplazado político, era el temperamento de Sarmiento, que le permitía inmiscuirse sin conflictos morales en los abismos de la política. Así, en sus críticas al Código Civil, Alberdi condena no las ideas —respecto de las cuales no siempre quedan claros los motivos de la polémica—, sino el pragmatismo de Sarmiento (y, por extensión, el de Vélez). (11)

Ante la inconsistencia de esa andanada, Vélez opta por transformar argumentos de índole política en respuestas de carácter jurídico y, poniendo en evidencia las verdaderas motivaciones de su oponente, lo acusa de no haber leído el Código y sugiere que “Lo que importaría es que el doctor Alberdi, estudiando mi proyecto, nos demostrara que en algunos de sus artículos quebranto los derechos absolutos establecidos

por la Constitución Nacional".

Más tarde, Alberdi insiste y critica las consecuencias sociales negativas, contradictorias con el proyecto pro inmigratorio y poblacionista de la Constitución de 1853, que se derivarían de la organización de la familia prevista por Vélez.

El codificador, no obstante admitir que "Al matrimonio, fundamento de la familia, le conservamos su carácter religioso que ha tenido desde los más antiguos tiempos", vuelve a puntualizar que no existe contradicción con los objetivos liberales y la apertura a la inmigración propiciados por la Constitución de 1853, ya que

> Reconocemos por legítimos todos los matrimonios celebrados según las leyes y costumbres del lugar en que el acto ha pasado [...]. Aun aquellos matrimonios que la Iglesia Católica no reconoce por legítimos, nosotros los tenemos como matrimonio legal; y un francés católico, casado sólo civilmente en Francia, no podría casarse en la República viviendo su mujer.

Cada uno de los oponentes intenta servirse de las palabras y los hechos del otro para utilizarlos en su provecho. No sólo de las palabras y los hechos, sino también de las fuentes. En efecto, Alberdi se apropia de las ideas de Savigny para criticar como causante de inestabilidad social la pretensión de dar a un Estado nuevo, en un momento débil para la ciencia jurídica del país, un código también nuevo, plagado de normas no arraigadas en los usos y costumbres de la sociedad. (12)

La erudición es el arma elegida por Vélez para defender su obra: en un artículo titulado "El folleto del Dr. Alberdi", aparecido en el diario *El Nacional* el 25 de julio de 1868, se refiere no sólo a la escuela histórica de Savigny, sino también a la escuela filosófica de Anton Thibaut. Luego de señalar como falsa la disyuntiva entre historia y razón, el codificador rescata la conjunción de ambos principios lograda por la escuela sincrética, cuando sostiene que "una Nación puede darse nuevos códigos, teniendo siempre presente la legislación que la ha regido, el derecho positivo de los que han precedido, las nuevas leyes que exige el estado social, y las reformas que la experiencia haya demostrado ser indispensables en la legislación".

Perfecta conjunción entre tradición y vocación de construir el futuro: eso era para Vélez su Código Civil.

Propiedad privada

El principal eje estructurante del relato narrado en el Código Civil pasa por la regulación de la propiedad privada, fruto evidente de una concepción radical derivada de la noción moderna de individuo. (13) Se completa así un proceso que se había iniciado en los años de la Revolución y había continuado durante el gobierno de Rivadavia. José Hernández muestra en el *Martín Fierro* que la opción por esa concepción de vida distaba de ser aceptada unánimemente. Desde sus primeros versos, cuando el protagonista canta "Mi gloria es vivir tan libre *como el pájaro del Cielo,* no hago nido en este suelo / donde hay tanto que sufrir" (I, 91-94), se reivindican modos de vivir en los que ser propietario carece de importancia. ¿Qué podría significar, por lo tanto, para esa perspectiva, un instrumento legal que garantizara aquella condición?

En relación con la regulación de las obligaciones contractuales, el Código crea un mundo de igualdad abstracta, integrado por individuos sin diferencias físicas, psíquicas, culturales, sociales ni económicas, que se ponen de acuerdo libremente entre sí, sin ningún tipo de condicionamientos externos o internos, para ejercer cualquier actividad conforme a su voluntad. Se trata del principio de la autonomía de la voluntad, teoría filosófico-jurídica que sostiene que la voluntad humana, elemento esencial del contrato, constituye por sí misma su propia ley y se crea su propia obligación. (14) Estamos ante un producto del liberalismo político, ante la traducción jurídica del principio económico del libre juego de la oferta y la demanda.

En el artículo 1137 se establece con total simplicidad que "Hay contrato cuando varias personas se ponen de acuerdo sobre una declaración de voluntad común, destinada a reglar sus derechos".

En este relato, la autonomía de la voluntad genera efectos entre las partes porque el orden jurídico renuncia a una regulación propia para limitarse a respetar como obligatoria la regulación de sus negocios autodeterminada por los propios particulares. En el artículo 1197 se recuerda que "Las convenciones hechas en los contratos forman para las partes una regla a la cual deben someterse como a la ley misma".

Pero no bien aborda el problema de la transmisión de bienes por causa de muerte, el Código repone la centralidad de la noción moderna de individuo. Desde una perspectiva liberal e individualista pero no igualitaria, el Código Civil garantiza que los bienes voluntariamente adquiridos por los individuos se transmitan, a su

muerte, a los familiares directos, en particular a los hijos legítimos. (15)

En efecto, el artículo 3579 diferencia inequitativamente a los hijos legítimos de los naturales, tendiendo a la conservación de un patrimonio lo más concentrado posible: “Si quedan hijos legítimos, la parte del hijo natural será siempre la cuarta parte de la del hijo legítimo”. (16)

A propósito, resulta también ilustrativo el desarrollo legal de la noción de “derecho de representación”, cuya consecuencia concreta, en términos patrimoniales, es que la transmisión de la propiedad a los herederos, lejos de ser igualitaria respecto de los potenciales individuos beneficiarios, lo es sólo respecto de las ramas hereditarias. En efecto, mientras en el artículo 3549 se define el derecho de representación como “el derecho por el cual los hijos de un grado ulterior son colocados en el grado que ocupaba su padre o madre en la familia del difunto”, en el artículo 3563 se prescribe que “En todos los casos en que la representación es admitida, la división de la herencia se hace por estirpe”.

No era la única opción que la época ofrecía. El filósofo francés Pierre Joseph Proudhon sugería unos años antes (1840):

> En este punto se muestra en toda su rudeza la simplicidad de nuestros antepasados. Después de llamar a la sucesión hereditaria a los primos hermanos, en defecto de hijos legítimos, no pensaron en servirse de estos mismos primos para equilibrar las adjudicaciones a favor de dos ramas diferentes, con objeto de que no se diese en una misma familia el contraste de la riqueza y la pobreza. (17)

Sin llegar al extremo de proponer la transmisión de los bienes de los difuntos a la comunidad en su conjunto, el anarquista Proudhon era partidario de una solución mucho más equitativa que la derivada del derecho de representación, a tono con su valoración positiva de la noción de igualdad, a la que consideraba incompatible con la de propiedad.

Como puede verse, la “novela jurídica” que propone Vélez Sarsfield en lugar de las novelas literarias que no podía leer (ni escribir) se pretende como un relato armónico y sin fisuras en el que los individuos son los protagonistas y sus vidas, reguladas desde el

nacimiento hasta la muerte e incluso hasta la posteridad.

La serie de novelas de Eugenio Cambaceres narra fóbicamente estos conflictos que el derecho oculta, invirtiendo su cronología y produciendo un sucedáneo ficcional para las lagunas que observa en la organización social y su orden jurídico. Porque la última, *En la sangre* (1887), exhibe descarnadamente las consecuencias que, para la propiedad privada concentrada, puede tener una candorosa permisividad hacia la intrusión de elementos sociales que vienen desde abajo y desde afuera y, en todo caso, con toda la carga de corrupción genética que podía tomar prestada una cierta lectura periférica del naturalismo. En cambio, la primera novela de la serie, *Pot-pourri* (1881) propone, precozmente, una vía de solución demiúrgica en la que el narrador, que hasta entonces había manifestado un visible desgano hacia sus materiales, asume su control jurídico y establece una forma contractual compulsiva. Cambaceres, aquí, no "representa" lo social sino que opera simbólicamente sobre su trama. (18)

La mujer: siempre atrás

Así como la legislación civil apostó fuertemente al cambio en el terreno del matrimonio, no ocurrió lo propio —al menos hasta bien entrado el siglo XX— en lo relacionado con la ubicación social de la mujer, a la que se seguía considerando naturalmente inferior al hombre. (19)

El autor del Código Civil opinaba que "cada paso que el hombre da hacia la civilización, la mujer adelanta hacia la igualdad con el hombre". (20) Sin embargo, en su obra, la mujer casada es un personaje que aparece en todo momento como un ser cosificado, una especie de minusválido social, dependiente para todas las decisiones jurídicas de la autorización de su marido. En síntesis, propiedad privada. (21)

A modo de ejemplo, en el artículo 1276 se establecía que "El marido es el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio, sean dotales o adquiridos después de formada la sociedad". Aunque el propio Código preveía también algunas excepciones a la facultad de administración del marido, debe tenerse en cuenta tanto la fuerza del principio general del artículo 1276, como las dificultades que la ley imponía para revertirlo, las que incluían la previa intervención judicial para declarar su incapacidad. Es decir

que, a menos que ésta fuera demostrada, se presumía la incapacidad de la mujer, o por lo menos la mayor capacidad del hombre, para la administración de los bienes; sólo después de fallecido éste, se producía la emancipación de hecho y de derecho y el advenimiento de la capacidad jurídica de la mujer casada. Sólo la viudez —en la medida en que no se contrajeran nuevas nupcias— permitía a la mujer una completa emancipación. (22)

En cuanto a la soltera, su situación no era mucho mejor. La ley la consideraba en igualdad de condiciones con los dementes en lo atinente a su incapacidad para ser designada como tutora de un menor o para ser testigo en los instrumentos públicos (artículos 475 y 990). (23)

Ni antes ni después del matrimonio la mujer adquiría capacidad jurídica plena. Su permanencia en ese lugar buscaba consolidar una situación, no reflejar la realidad de una época cuyo imaginario social, hacia fines del siglo XIX, comenzaba ya a exhibir grietas en su percepción del mundo doméstico como el espacio femenino por excelencia y de la reproducción biológica y la crianza de los hijos como las únicas funciones que debía cumplir la mujer. (24) Curiosamente, tanto la Iglesia católica como el Estado laicista valoraban positivamente un modelo tradicional de familia que, organizado alrededor de la figura del padre, se veía consolidado por las nuevas normas. (25)

Desde una perspectiva diferente, en una Comunicación de 1861 dirigida a Sarmiento cuando éste era Ministro de Instrucción Pública, Mariquita Sánchez defiende, aunque sin cuestionar el papel cumplido por la mujer en el seno del hogar, los beneficios sociales que se derivarían de su educación:

> de los varios caminos que conducen al fin de la corrupción el que yo llevara fuera el de la educación e instrucción de la mujer […]¡cuán benéfico sería el que la mayor influencia sobre los hijos estuviera de parte de la mujer a quien las costumbres, uniéndose a la educación, hacen considerar la impureza como la mayor ignominia! (26)

En una de sus novelas de folletín, el “drama cómico” *Lanza el gran banquero*, Eduardo Gutiérrez (1851-1889) muestra la emergencia de otra realidad al describir a Luisa, la joven esposa del banquero Carlo

Lanza, como una mujer independiente y para nada atada a las tareas del hogar: “Habituada al comercio desde joven, Luisa en quince días se puso al corriente del negocio y en un mes aprendió a hacer tan bien la firma de su marido, que él mismo la confundía con la suya”. El autor avanza un poco más: “Luisa era como un hombre sumamente práctico, no sólo en la vida sino en el comercio”. Finalmente, se describen en detalle las costumbres extremadamente liberales del personaje, que la llevan a mantener diversas relaciones extramatrimoniales.

De manera que la legislación civil apostó a reconstruir un mundo fundado en un modelo social que desde hacía ya bastante tiempo se encontraba en transformación. Tanto en la sociedad colonial como en la posrevolucionaria hubo mujeres que dejaron en un segundo plano las tareas hogareñas para ejercer una importante influencia social, política y educativa.

Ya se ha mencionado a Mariquita Sánchez, que en el Buenos Aires inmediatamente posterior a la Revolución había liderado, por encargo del ministro Rivadavia, la Sociedad de Beneficencia, institución dedicada a recaudar fondos y administrarlos para organizar los establecimientos públicos destinados a la mujer.

No menos importante había sido, un poco después, la tarea política de María de la Encarnación Ezcurra (1795-1838), quien mientras su marido marchaba al desierto a enfrentar a los indios para asegurar las líneas de frontera, se había ocupado de organizarle la Mazorca, fuerza de choque o “policía secreta” que funcionó durante el segundo gobierno de Rosas.

En coincidencia con la historia narrada por el Código, algunas obras literarias se ocuparon peyorativa y paródicamente de esta clase de mujeres. En *La gran aldea*, Lucio V. López describe al personaje de la autoritaria, masculinizada y dominante tía Medea, que “era muy dada a la política”, como “un fauno obeso; su voz gruesa, su pescuezo corto, su pecho invasor, un bozo recio, que ya era un bigote casi, hacían de ella un ser híbrido, en el que los dos sexos se confundían”.

Medea aparece como una suerte de alter ego mitrista de Mariquita Sánchez, por entonces volcada a las filas del urquicismo. Dirigente como aquélla de instituciones benéficas, en este caso de la denominada “Sociedad Filantrópica”, “su casa era uno de los centros más concurridos por todas las grandes personalidades, y en ella se adoptaban las resoluciones trascendentales de sus directores”. En esas

reuniones, caracterizadas por un clima de arbitrariedad, condena de la educación juvenil y promoción de la irracionalidad por parte de los líderes, se dice del partido que “no hay nada más hermoso, nada más eficaz, nada más eficiente, que ver esa gran máquina humana movida por una sola voluntad que hace el sacrificio de su raciocinio en nombre de sus grandes ideas políticas”.

Este “sacrificio de su raciocinio” parece, en la visión de López, patrimonio preferente de esas mujeres políticas, más movilizadas por sentimientos irracionales que por convicciones ideológicas y programáticas, propias de los hombres. No en vano la muerte de Medea se produce como consecuencia de no poder soportar las reglas “racionales” de la democracia. Como una suerte de castigo simbólico por querer ocupar un lugar que no le estaba reservado, muere de un ataque cerebral poco después del triple rechazo de una moción suya puesta a votación.

El matrimonio civil

En cuanto a la regulación del matrimonio civil, los requerimientos del desarrollo económico y la propiedad privada exigían un cambio profundo. Muchos intelectuales, y entre ellos Alberdi y Sarmiento, consideraban que abrir las puertas a la inmigración era condición fundamental para el progreso del país. Sin embargo, eran también concientes de que, para que los inmigrantes vinieran y se quedaran en el “desierto argentino”, había que hacer hasta lo imposible para que se sintieran más cómodos y tranquilos que en sus patrias de origen. Una adecuada regulación del matrimonio y la vida familiar era indispensable, dadas sus consecuencias en relación con la propiedad y su transmisión por causa de muerte.

Tanto Lucio V. López como Eduardo Gutiérrez ponen en evidencia lo que el derecho apenas sugiere: que no es el amor, sino el interés y la conveniencia, los que sostienen la sociedad conyugal. (27)

En *La gran aldea*, Blanca, al “enamorarse” de la fortuna del anciano don Ramón, le confiesa con desparpajo a su sobrino Julio, el personaje principal, que “diez años más o menos no es nada para un hombre; diez millones de menos es mucho”.

Gutiérrez, en cambio, hace hincapié en el hecho de que Lanza “Demasiado tenía de que preocuparse para que le importara nada de Luisa, a la que no amaba ya, y a la que había empezado a cobrar una antipatía que no podía explicarse”, pese a lo cual, si bien “comprendía

que Luisa lo engañaba […] disimulaba porque así le convenía y porque no tenía otro remedio".

Ante esa realidad, la integración de inmigrantes, no siempre católicos, llevaría a despojar a la Iglesia de la facultad de regular los matrimonios, confiriendo al Estado esa potestad. (28) Pero, y en gran parte como consecuencia del poder de la Iglesia y de la persistencia de una realidad social que aún no estaba en condiciones de soportar modificaciones profundas, la transformación sería paulatina. (29) Así, el Código Civil no avanza demasiado en relación con los matrimonios celebrados entre católicos, y continúa reconociendo la competencia de la Iglesia al establecer que "El matrimonio entre personas católicas debe celebrarse según los cánones y solemnidades prescriptas por la Iglesia Católica" (art. 167).

Sin embargo, aunque se admite la autoridad de la ley canónica para determinar los impedimentos matrimoniales (art. 168), esa autoridad deja ya de ser una cuestión de hecho, pues es la ley positiva la que reafirma su supremacía al reconocerla. La autoridad del Estado se fortalece porque, si la ley canónica es válida, no lo es por mandato papal, sino porque el Código lo dice.

En lo que sí avanza el Código Civil es en la regulación del matrimonio entre no católicos, respecto del cual se estipula que "Produce en la República todos los efectos civiles del matrimonio válido, si fuese celebrado en conformidad a las leyes de este código, y según las leyes y ritos de la iglesia a que los contrayentes pertenecieren" (art. 182). Así, aunque se mantiene como requisito de validez la celebración del matrimonio religioso, éste es considerado en un nivel jerárquico secundario respecto de las normas positivas.

La influencia de la Iglesia era, de todos modos, muy importante, así como indudable la formación escolástica de Vélez. Por eso, aunque el matrimonio civil no era cosa nueva en el mundo, (30) sólo en 1888 se trata en el Congreso Nacional un proyecto de ley que lo establecía, enviado por el poder ejecutivo. (31) Hasta ese momento, ninguno de los presidentes argentinos se había animado a insinuar su conveniencia. Probablemente estaba fresco el recuerdo de Nicasio Oroño, gobernador de Santa Fe, a quien una ley provincial encaminada en esa dirección le había costado la oposición de la Iglesia y la salida del poder por la fuerza. Durante el debate de la ley que sería promulgada el 1° de abril de 1889, Aristóbulo del Valle recordaba que "el espíritu público no estaba preparado todavía para

su reforma […], el país no lo necesitaba todavía”.

La sanción del Código Civil, si bien representó apenas el inicio de un proceso de cambio de los hábitos sociales tradicionales, pautó el comienzo de una relación conflictiva entre ese Estado nacional laicista y una Iglesia católica que controlaba hasta entonces, de manera hegemónica, la institución del matrimonio. Cuestión problemática por cierto, ya que, para lograr que la sociedad aceptara nuevas reglas de comportamiento, además de legislar y enfrentarse con el poder de la Iglesia, había que modificar muchas de las pautas de conducta preexistentes. (32)

Por eso, cuando *Lanza el gran banquero* describe un panorama social caracterizado por un clima de corrupción generalizada, no parece casual que, a la hora de la crítica, muestre un particular ensañamiento con los dignatarios de la Iglesia católica. Si bien Gutiérrez en ningún momento se refiere en particular a la problemática del matrimonio religioso, al presentar a lo largo de su novela una galería de sacerdotes mucho más preocupados por los placeres materiales y su salvación económica personal que por la vida contemplativa y sus tareas pastorales de “salvación de almas”, aprovecha la importante difusión que le permite su publicación folletinesca para ir horadando poco a poco la confianza pública en la Iglesia católica.

Aunque no generalizada, esta desconfianza hacia la Iglesia y sus miembros no era patrimonio exclusivo de un puñado de hombres, liberales y ateos. En 1853, en una carta a su hija Florencia, Mariquita Sánchez, sin renegar de su fe, se quejaba de la doctrina católica sobre la indisolubilidad del matrimonio: “¿Quién diablos inventó el matrimonio indisoluble? No creo esto cosa de Dios. Es una barbaridad atarlo a uno a un martirio permanente”. (33)

Sin embargo, si bien hubo que esperar para que la Iglesia perdiera el predominio en relación con la regulación del matrimonio, debió transcurrir mucho tiempo más antes de que el Estado pudiera imponer el divorcio vincular. (34)

El nuevo orden jurídico optó por resolver a favor de las prácticas más tradicionales la incipiente tensión existente en la sociedad de su tiempo. En cuanto a las mujeres, aunque eran cada vez más las integrantes de la elite con influencia política y social destacada, las reuniones que se celebraban en los llamados clubes o en las logias masónicas (ámbito en los que las mujeres tenían —y en muchos casos

siguen teniendo— vedado el ingreso) continuaban constituyéndose como excluyentes centros de decisión masculinos. Si los que decidían eran los hombres, no había por qué modificar un modelo que daba buenos resultados.

El derecho que acompañó la consolidación de la nación no reguló las relaciones sociales preexistentes en la sociedad de su tiempo. Tanto Vélez Sarsfield como el resto de los legisladores tomaron posición, manteniendo lo que consideraban conveniente mantener y modificando lo que creían imprescindible cambiar. En este sentido, el relato de vida narrado por el Código Civil y continuado por la Ley de Matrimonio Civil dotaría al país de un instrumento importante para incorporar a los inmigrantes en el proceso económico.

Bibliografía

Juan Bautista Alberdi, “Sarmiento”, *Escritos póstumos*, Buenos Aires, 1960.

Beatriz Bragoni, “Familia, parientes y clientes de una provincia andina en los tiempos de la argentina criolla”, en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*, 1, *País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Código Civil de la República Argentina y legislación complementaria, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1982.

Cristina Iglesia, “Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio”, en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*, *op. cit.*

L. H. La Rue, *Constitutional Law as Fiction. Narrative in the Rethoric of Authority*, Pennsylvania, The Pennsylvannia State University Press, 1991.

Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, Barcelona, Teorema, 1983.

Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres”, en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*, *op. cit.*

Ricardo Piccirilli, Francisco L. Romay y Leoncio Gianello, *Diccionario Histórico Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, 1954.

Pierre Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad?*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

Ricardo D. Rabinovich-Berkman, *Derecho Civil. Parte General*, Buenos Aires, Astrea, 2000.

Juan Carlos Rezzonico, *Principios fundamentales de los contratos*, Buenos Aires, Astrea, 1999.

Ricardo Rodríguez Molas, *Divorcio y familia tradicional*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Domingo Faustino Sarmiento, “Bosquejo de la biografía de D. Dalmacio Vélez Sarsfield”, *Obras*, XXVII, Buenos Aires, 1899.

Vicente D. Sierra, *Historia de la Argentina. De la anarquía y la época de Rivadavia a la Revolución de 1828 (1819-1829)*, Buenos Aires, Editorial Científica Argentina, 1967.

Haroldo Valladao, “Teixeira de Freitas, jurista excelso del Brasil, de América, del mundo”, en *Estudios Jurídicos en Homenaje al Profesor Enrique A. C. Azteiza*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1966.

Dalmacio Vélez Sarsfield, *Páginas magistrales*, Buenos Aires, Jackson, s/f.

1- El poder transformador del derecho suele encontrarse sometido a un complejo juego de lenguajes, en el que a la norma le corresponde sólo una parte. Ciertas ficciones más difusas, pero con mayor capacidad de identificación emocional, acompañan y refuerzan muchas veces el proceso de creación y consolidación de instituciones a través del orden jurídico respaldado por el Estado; producto de posturas diferentes o contrapuestas, lo reformulan y transfiguran, cuando no lo cuestionan y discuten. El escritor Héctor Tizón —que es, además, abogado— ha enfatizado los aspectos lúdicos presentes en la práctica jurídica, señalando que el derecho sería “una especie de juego con reglas muy precisas”, precisión que podría llevar a algunos a confundir el derecho con la vida. Aunque admite que “por los entresijos del derecho a veces se cuela la vida”, advierte que “El derecho es bastante maniqueo, y ahí sí es lo contrario de la vida”. Graciela Speranza, “Héctor Tizón”, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995.

2- Lucio V. Mansilla, “Los siete platos de arroz con leche”, *Entre-Nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

3- La sanción del Código Civil debe insertarse en el contexto de un mucho más amplio proceso universal de codificación. En efecto, aunque la palabra “código” era empleada por los antiguos romanos, sólo en la modernidad, y desde una óptica europea continental, el término adquirirá su actual significado: ya no se hará referencia a conjuntos de leyes anteriores recopiladas, sino a una sola ley, con disposiciones nuevas creadas en un momento particular para regular de alguna manera situaciones también particulares. Por otra parte, no se tratarán en un único código todas las materias posibles, sino que —en un gesto también moderno— el saber jurídico será secuenciado en diversas ramas que, si bien cada una de ellas con pretensión de integralidad, abarcarán sólo un aspecto del conocimiento (derecho civil, penal, comercial, etcétera).

4- Muchas de las notas a los artículos del Código Civil reflejan criterios opuestos a los de las disposiciones legales que comentan, lo que ha dado lugar a prolongados y estériles debates doctrinarios, ya que algunos autores quisieron acomodar a toda costa ambos textos, pese a que el propósito declarado de la inclusión de las notas no fue el de reforzar el texto de la ley, sino el de servir, hasta que aparecieran los primeros estudios doctrinarios, como una suerte de tratado de Derecho Civil en el que quedaran expuestas las diferentes posiciones sobre los temas tratados. Sin embargo, en este caso específico, la nota sí expresa la posición doctrinaria del autor.

5- Domingo Faustino Sarmiento, “Bosquejo de la biografía de D. Dalmacio Vélez Sarsfield”, *Obras*, XXVII, Buenos Aires, 1899.

6- *Código Civil de la República Argentina y legislación complementaria*, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1982.

7- Que la gente conozca y acepte esas premisas básicas quizás sea más frecuente en el caso del derecho civil que en el de otras ramas del derecho. Resulta ilustrativa en ese sentido la opinión de Guillermo A. Borda, que durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1914-1995) introdujo importantes reformas en algunas de las instituciones reguladas por el Código Civil. Curiosamente “tentado de decir que el Código Civil es más importante que la propia Constitución Nacional”, Borda sostenía que aquél estaba mucho más cerca que ésta de la vida cotidiana del hombre y, en consecuencia, el interés del hombre común por conocerlo era muy grande y las facilidades existentes para acceder a ese conocimiento eran mucho mayores que las ofrecidas por otras disciplinas jurídicas.

8- Entre los antecedentes y las fuentes del Código Civil deben computarse los códigos que a fines del siglo XVIII habían aparecido en los reinos alemanes de Prusia, Baviera y Austria y el llamado “Código Napoleón”, pero se destaca especialmente la influencia del alemán Friedrich Karl Von Savigny y, más que ninguna, la proveniente del *Esboço* del jurista brasileño Augusto Teixeira de Freitas (1816-1883), frustrado proyecto de Código Civil que le había encomendado el Gobierno Imperial en 1859.

9- La “carta” de Alberdi, fechada en noviembre de 1867, se publicó como folleto, en París, a principios de 1868. Ver Juan B. Alberdi, “El proyecto de Código Civil para la República Argentina (1868)”, *Obras completas*, vol. 7, Buenos Aires, Imprenta de “La Tribuna Nacional”, 1887. La respuesta de Vélez Sarsfield, publicada originalmente en *El Nacional*, el 25 de junio de 1868, con el título de “El folleto del Dr. Alberdi”, puede leerse en Juan B. Alberdi, *Escritos póstumos*, vol. 7, Buenos Aires, Imprenta Alberto Monkes, 1899. Finalmente, la réplica de Alberdi, que no habría sido editada en su momento y fue hallada entre sus papeles, se encuentra en este último volumen; su título, “Efectos del sistema federal en la unidad tradicional de legislación civil de las repúblicas de Sud América. Réplica dirigida al autor del proyecto de Código Civil para la República Argentina”.

10- En esa misma línea de razonamiento, y al alertar sobre la extensión desmesurada del Código, Alberdi atribuye esa falla a una suerte de improvisación motivada por la necesidad de sancionarlo rápidamente para habilitar el inmediato pago de los honorarios de su autor. Vélez niega toda improvisación y sostiene que sólo un Código con esa complejidad y extensión permitiría ordenar el caos y la imprevisibilidad derivados de la hasta entonces vigente legislación hispánica, dispersa, inorgánica y contradictoria.

11- Una de las principales críticas de Alberdi consiste en plantear la contradicción y la inconveniencia de utilizar como modelo para el código civil de una república un proyecto concebido para un Imperio, es decir, el *Esboço* de Freitas.

12- Savigny no creía posible elaborar un código sino después de un lento, arduo y tranquilo trabajo doctrinario que permitiría, algún lejano día, codificar el ordenamiento jurídico de un modo adecuado al “espíritu del pueblo” y a la historia del país. Se había opuesto tenazmente, en la defensa de estas ideas, a las de Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840), quien, tras la derrota de Bonaparte en Waterloo, había querido imponer un código civil definitivo, inspirado en el Código Napoleón, para toda Alemania.

13- Hablar de relato para materia aparentemente tan lejana de ese género como lo es un texto eminentemente prescriptivo implica ubicarse en un lugar de interdiscursividad; el discurso del Código “cuenta” algo: relaciones, pertinencias, anomalías. Para otro marco legal, y refiriéndose en particular a las técnicas de argumentación e interpretación de la ley empleadas en las sentencias judiciales, existen trabajos que exploran la relación entre narración y discurso jurídico. Ver L. H. La Rue, *Constitutional Law as Fiction. Narrative in the Rethoric of Authority*, Pennsylvania, The Pennsylvannia State University Press, 1991.

14- Jean Carbonnier, *Droit civil*, t. 4, *Les Obligations*, París, PUF, 1979, citado por Juan Carlos Rezzonico, *Principios fundamentales de los contratos*, Buenos Aires, Astrea, 1999.

15- En una nueva irrupción de la literatura en el mundo jurídico, en el artículo 3565 se denomina al difunto como “autor de la sucesión” —como si la sucesión fuera producto de su empeño creativo—, cuando, mientras la noción de “autor” implica una acción voluntaria, en el hecho de la muerte, en la mayor parte de los casos (y la ley nunca se encuentra dirigida a la regulación de casos individuales) parece estar totalmente ausente la voluntad del fallecido.

16- La discriminación de los hijos naturales encuentra un antecedente de importancia en las Leyes de Toro de 1505, en las que se establecía que, si bien los hijos extramatrimoniales tenían derecho al sustento y la educación por parte del padre, no podían ser considerados herederos de sus bienes materiales.

17- Nota al pie sexta del capítulo 2 de *¿Qué es la propiedad?*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

18- En consonancia con este enfoque, Sandra Gasparini ha advertido en la obra del narrador-abogado Juan Filloy una visión de la relación entre lenguaje jurídico y lenguaje literario en términos de “lectura invertida”, en la que el escritor es visto como un “manipulador de signos que, en la tarea de recombinarlos y dotarlos de diversas connotaciones, revela que el lenguaje no es un cadáver que descansa en paz en reales academias, sino un verdadero prisma que, cuanto menos se lo venera y más se lo revuelve en el caldero, acrecienta su poder de comunicar”. Así, a través de sus personajes, el escritor cordobés desarrollaría una estrategia para “leer, para decodificar lo que el signo no dice, sumergirse en la polisemia del lenguaje para hacerle trampa a la ley o descubrir las leyes de la trampa”.

19- Siguiendo a Ricardo Rodríguez Molas, que alude al “pensamiento conservador como corriente autónoma de las ideas liberales”, puede decirse que, en lo que se

refería al lugar de la mujer en la sociedad, el grupo dominante distaba de presentar un perfil homogéneo. Mientras algunos defendían ideas liberales, que a la larga podían poner en peligro su propio predominio, otros —y en esto coincidían con los intereses eclesiásticos— consideraban las normas tradicionales como una garantía de sometimiento, dominación y control social. Este conflicto, que se daba en el terreno legislativo y en el político, puede observarse también en la literatura y en la prensa.

20- Tras la apariencia de un enunciado progresista, las trampas del lenguaje revelan la emergencia del pensamiento conservador. En efecto, si se da por supuesto, desde una perspectiva rigurosa de género, que quien avanza hacia la civilización no es toda la humanidad sino el mismo sujeto "hombre" respecto del cual se plantea un objetivo de igualdad (es decir, el varón), el camino hacia la igualdad de la mujer se vuelve una empresa imposible: siempre un paso atrás.

21- Juana Paula Manso incluye la situación jurídica de la mujer entre los elementos constitutivos de una compleja trama autoritaria urdida tanto por la Iglesia como por el Estado. Así, sostiene desde las páginas del periódico porteño *El Inválido Argentino* que "La Iglesia, lo que ha hecho es remachar nuestras cadenas por la dirección espiritual, que nos coloca entre dos dueños; el del alma, que lo es nuestro confesor, y el del cuerpo, que lo es el marido". Todavía en 1888, Osvaldo M. Piñero sostenía que "Dar a la mujer casada completa independencia, plena capacidad jurídica, no me parece prudente por ahora, pues no creo que haya llegado el momento de hacerlo. La superioridad del marido, debe pues subsistir".

22- Entre otros artículos que ratificaban esta situación, en el 398 se prescribía que "No pueden ser tutores […] las mujeres, con excepción de la abuela, si se conservase viuda".

23- Todavía en 1881 José Manuel Estrada, líder del catolicismo militante, se resistía a los cambios, animándose a sostener desde las páginas de *La Revista Argentina* que "En el orden moral la unidad doméstica reposa, desde luego, en el principio de autoridad, que tiene dos faces: la patria potestad y la autoridad marital". Tal vez por eso, incluso en 1890, el coronel Lucio V. Mansilla, después de discurrir en una de sus *causeries* sobre los juegos de poder entre hombres y mujeres en el interior del matrimonio, declara provocativamente: "Yo no sería mujer… casada, por nada del mundo…; soltera, discutiríamos" (Lucio V. Mansilla, "El vaso de leche", *Mosaico. Nuevas charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997).

24- Esta concepción, tributaria de las enseñanzas del Concilio de Trento (1545-1563), se había mantenido sin mayores variantes en el Río de la Plata después de 1810 y se ha bía profundizado con el advenimiento de las ideas románticas. Así, en 1816, el padre José Ignacio de Gorriti sostenía en su libro *Reflexiones* que "La misión de la mujer es dar a luz muchos hijos, tejer, hilar, preparar las comidas y amasar el pan destinado a la familia". Y en 1828 Tomás de Anchorena se oponía a la educación de la mujer argumentando que ésta "sólo debe llenar los deberes de madre"

25- Mantener a la mujer en ese lugar social respondía en gran parte a una cuestión de interés económico, relacionada con las alianzas familiares que se establecían a

través del matrimonio. Cualquier tipo de libre elección del futuro cónyuge, en especial por parte de la mujer, podía obstaculizar y complicar los planes de dos familias, interesadas en incrementar su capacidad económica mediante la unión de sus hijos.

26- Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*, Buenos Aires, Peuser, 1952.

27- Héctor Tizón, en la citada entrevista, sostiene precisamente que "en el origen de nuestro Código Civil, el matrimonio más que una unión amorosa es una unión de intereses".

28- Véanse los fundamentos del proyecto de ley enviado al Congreso Nacional en 1887, en el que se define al matrimonio religioso como "una de las tantas usurpaciones al poder civil". Ricardo Rodríguez Molas, *Divorcio y familia tradicional* , Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

29- Vélez Sarsfield señalaba que "La misión de las leyes es sostener y acrecentar el poder de las costumbres y no enervarlas y corromperlas" (nota al art. 167).

30- En Holanda había sido establecido en 1580 y en Francia en 1791.

31- El antecedente más inmediato de este proyecto había sido la tesis doctoral presentada por Julio Sánchez Viamonte en 1882.

32- Precisamente, durante el debate del proyecto de ley de divorcio vincular en 1902, el diputado antidivorcista Ernesto Padilla alude a la tradición y las costumbres ancestrales de la sociedad argentina, señalando que "Cuando he visto que se ha ofrecido la ley de divorcio como un mundo nuevo, preñado de esperanzas para nuestra sociedad, he debido preguntarme dónde están manifestadas esas necesidades, cómo se las siente […] nos encontramos con que viene a ser determinada por motivos extraños, en absoluto, a nosotros".

33- Clara Vilaseca, *op. cit.*

34- Bajo la influencia del derecho canónico se aceptaba la separación de cuerpos, pero no se autorizaba a contraer nuevo vínculo matrimonial. La ley de matrimonio civil actualiza el debate en torno a la naturaleza del matrimonio, y en 1888 José Manuel Estrada advierte que, dada la naturaleza contractual del matrimonio civil, el divorcio es su lógica consecuencia. Aunque desde ese año fueron presentados muchos proyectos, sólo en 1954 el peronismo logrará imponer una iniciativa, de efímera vigencia, que garantizaba a los divorciados la posibilidad de contraer nuevas nupcias. En 1987, por fin, se instituirá el divorcio vincular, cerrando la parábola iniciada casi un siglo atrás.

CRÓNICA DE UN GENOCIDIO: ÚLTIMAS INSTANTÁNEAS DE LA FRONTERA
por Jens Andermann

> Se escribe la historia, pero siempre se la ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, y en nombre de un aparato unificador de Estado, al menos posible aún cuando se hablaba de nómadas. Lo que falta es una nomadología, lo contrario de una historia. […] Jamás la historia ha comprendido el nomadismo, jamás el libro ha comprendido el afuera.
>
> GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas*

¿Y si nos propusiéramos escribir una nomadología de la frontera, en lugar de la monadología del Estado que nos cuentan las epopeyas de su conquista? Habría que empezar, quizás, por los nombres, esos nombres indígenas que —dice el coronel Olascoaga en la leyenda de su *Plano topográfico de La Pampa y Río Negro*, el mapa "oficial" de la conquista del desierto— había que transcribir porque "son siempre descriptivos de la topografía ú otros accidentes importantes de los lugares á que se apliquen". Nombres que Olascoaga luego traducía en indicadores geográficos, saber funcional, que es por qué los dejaba persistir en el desierto de su *Plano*, a diferencia de los indios arrojados al otro lado de las nuevas líneas militares. ¿No podría pensarse, empero, que esas grafías erráticas en la superficie del mapa militar, esas voces sin cuerpos, flotantes, desmienten con su enigmática presencia el éxito rotundo de la "operación" con la que se pretendía ocupar su presunto referente y traducir su significado al léxico de oficiales y geógrafos? En otras palabras, ¿no habrá siempre en los significantes que se reciben de un otro, una suplementariedad, un exceso de interpelación enigmática? Si fuera así, se volvería engañosa,

por lo menos, la “rigurosa exactitud histórica” con que Estanislao Zeballos anunciaba el primer capítulo de su *Callvucurá*, ya que “he tomado los datos […] de un curiosísimo manuscrito de ciento cincuenta fojas de oficio que en 1879 encontré en el Desierto, entre los médanos” y que “formaba parte del Archivo del Cacicazgo de Salinas Grandes, que fue escondido en los médanos por los indios en la fuga desesperada que le impusieron las fuerzas del coronel Levalle, existe en mi biblioteca y lo pongo a disposición de los eruditos”. (1)

Hay otras interpelaciones, otras misivas, y también éstas “existen hoy en las bibliotecas”, en un lugar tal vez lateral y oscuro de la biblioteca argentina, pero desde donde es posible que intervengan continuamente minando su supuesto enraizamiento, su coherencia arborescente y genealógica. Cuenta el ingeniero Ébélot:

> También nos escribían cartas que encontrábamos por la mañana a doscientos pasos de los puestos de vanguardia, fijadas al suelo con un palo. Estaban redactadas en un español bastante correcto por un pariente del cacique Namuncurá, educado en otros tiempos en Buenos Aires a costo del gobierno argentino. Eran unos curiosos documentos de diplomacia indígena, se libraban a consideraciones sobre política exterior e interior, nos amenazaban con Brasil, con Chile, con el general Mitre y el general Rivas, y nos explicaban hasta qué punto estaba mal elegido el momento para hacer la guerra a los caciques. Nos instigaban a marcharnos, obligándose por los más sagrados juramentos a no molestar nuestra retirada. Todo entremezclado con teorías sobre el derecho de gentes, la iniquidad de nuestras pretensiones y enormes mentiras sobre el estado de las otras fronteras que, según ellos, conocían por correos recientemente interceptados. También había elocuentes desafíos: “Salid mañana de vuestro atrincheramiento y veréis si somos hombres. Os esperamos al mediodía”. (2)

¿No será que el efecto de farsa aquí es mucho menos el producto de las cartas (voces sin cuerpos, voces que resuenan en el cuerpo del lector) que dejan los indios en el desierto, que de su confrontación y choque, en el cuerpo del texto mismo, con otra escritura, la del propio Ébélot, que avanza en dirección opuesta al desmentir, ironizar y “traducir” el balbuceo enemigo? Más que relucir hallazgos marginales

(aunque los márgenes, en el corpus de la frontera, son el centro de la escena), lo que quiero señalar es un problema de representación. Los textos de la frontera no son tales por una mayor o menor relación mimética con un proceso histórico (la ocupación del desierto), sino que *son ese proceso histórico*, al menos si incluimos en el corpus las demás tecnologías de visualización, clasificación y contención del espacio anexado, como la cartografía, la fotografía o los museos. La lucha por el espacio se libra tanto en, y con, estas formas de territorialización como en el "campo de batalla", imagen que ya es, por supuesto, una representación peculiar de sucesos probablemente más sórdidos.

¿Existen líneas de fuga en este corpus? Borges, desde las orillas de la ciudad cuya mitología inventa en el *Evaristo Carriego*, cita como "el momento más patético de la historia" dos estrofas al final de *La Ida* donde Cruz y Fierro, desertores y fugitivos, dejan atrás el campo y se internan en el desierto. (3) Llama la atención, sin embargo, que un lector de la perspicacia de Borges no haya reparado en la compleja y contradictoria tensión que reina en estas estrofas finales del poema que, al mismo tiempo que narran la infracción absoluta —la deserción de la ciudadanía y del Estado-nación para buscar refugio en la negatividad, en ese exterior llamado "Tierra Adentro"—, ya están, ellas mismas, fuera de la patria en tanto espacio performativo del canto. Porque si, como ha sugerido Josefina Ludmer, la patria está en el canto mismo, en su vocación totalizadora y teatral por abarcar un universo significativo que ya no se contenta apenas con la posición de una poesía menor, ese canto ya ha recorrido su círculo entero y ha llegado a su desenlace final —el silencio, romper la guitarra— cuando aún falta esa última toma de jinetes que se alejan rumbo al horizonte, plano reenfocado obstinadamente, desde entonces, por los intérpretes consagrados del poema desde Ernesto Quesada y Leopoldo Lugones hasta Jorge Luis Borges y Ricardo Güiraldes. (4) Cuando los subalternos deciden, finalmente, sustraerse a la tutela de las instancias superpuestas de poder que, hasta ese momento, se habían encargado de vigilar y explotar sus cuerpos (el juez, la policía, el ejército), su voz es secuestrada por una voz impersonal, una perspectiva elevada que observa esa partida quedándose atrás, en los confines del Estado. (5) "Un fragmento que tiende hacia la *Vuelta*, un comienzo de otra historia más que un fin," como observó Ezequiel Martínez Estrada, estas últimas estrofas anuncian la segunda parte porque reescriben

como *situación irresuelta* aquello que la voz (y el silencio) de Fierro había consignado como un final irrevocable. (6)

Los siete años que perdurará esta *situación*, entre *La Ida* y *La Vuelta*, o entre 1872 y 1879, y en los que el cuerpo desmembrado de Fierro (ese cuerpo puro que se aleja al desierto dejando atrás la voz que se le ha arrebatado) encarna la frontera en cuanto estado de tensión, coincide llamativamente con el momento en que culmina la violencia fronteriza. Es el período que media entre la última invasión bajo el cacicazgo de Calfucurá, muerto en 1873, y la puesta en escena de la "solución final" por el ministro Julio Argentino Roca en las orillas del Río Negro. Hay que leer *La Vuelta* sobre ese fondo de una guerra moderna de exterminio, de quemas de cadáveres, viruela, marchas de hambre y deportaciones en trenes y vapores, para valorizar el esfuerzo mitopoético con que Hernández, al volver a reunir la voz y el cuerpo de su antiguo héroe, reescribe esa violencia sorda y masificada como violencia purificadora e iniciática. (7) Porque para poder pasar a la dimensión panorámica del genocidio ("Las tribus están deshechas, *los caciques más altivos,* privados de toda esperanza, *y de la chusma y de lanza,* ya muy pocos quedan vivos" (8)), hay que contarla primero en términos de una venganza personal y de un segundo nacimiento, un "despertar moral" del personaje ("viene uno como dormido, / cuando vuelve del desierto"): matar a un indio es expurgar las propias culpas al restablecer el orden de la familia y del trabajo honrado. Con este nuevo comienzo, las dos partes del poema vienen a componer una suerte de rito de pasaje, esto es, narran como proceso iniciático la transición de la estancia vieja (que *La Ida* recuerda como una Edad Dorada) a la estancia nueva (que *La Vuelta* proyecta en los consejos de Fierro a sus hijos). La frontera, lugar del no-trabajo y de la no-propiedad, añorada en *La Ida* como lugar de máxima libertad y condenada en *La Vuelta* como lugar de monstruosidad moral, como "infierno", es precisamente el espacio liminar donde esta transición se opera mediante el sacrificio ritual de los "otros" demonizados. (9)

En Hernández, entonces, la frontera es el escenario de metamorfosis de su personaje, proceso en que le es sustraída su voz que sólo logrará recuperar una vez superado el estado liminar, cuando haya ingresado en la comunidad de los hombres trabajadores. En las antípodas de ese silencio iniciático que vela sobre la conversión del gaucho en peón, se ubica el concierto de voces que componen el más

caleidoscópico de los relatos argentinos de viaje, *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla, texto escrito dos años antes de *El gaucho Martín Fierro*. A diferencia de *La Vuelta*, que cuenta la "solución final" como recuerdo individual de un disidente arrepentido, en *Excursión* es profetizada por los indios que descreen de las promesas de la civilización que Mansilla pronuncia en el Gran Parlamento, donde negocia con ellos la paz. La violencia es revelada en la voz del otro aun antes de culminar, una voz que llega hasta nosotros desmintiendo el discurso conciliatorio y apostando a una política del recuerdo de algo que ya vislumbra como un pasado futuro.

Que sea en Mansilla, precisamente, donde estas voces disidentes se oyen y perduran, no es casual: *Excursión* es tal vez el texto más radical en construir la frontera como un espacio de saber, un lugar de elocución desde donde observar y juzgar la patria. El *hombre observador*, punto de vista arquetípico del discurso colonizador que contempla un mundo objetivizado como paso previo a la toma de posesión, al llegar a las tolderías se convierte en un *hombre escuchador*. Su propia disidencia interna en el espacio del poder pone a Mansilla (como raras veces ha ocurrido en la historia argentina) en condiciones de escuchar la voz del otro: "*oyendo* a los paisanos referir sus aventuras, —escribe— *he sabido* cómo se administra la justicia, qué piensan nuestros criollos de nuestros mandatarios y de nuestras leyes". (10) Esa actitud no se limita a los cristianos refugiados en los toldos, también a los indios Mansilla les presta oídos (algunos se revelan oradores sutiles): la frontera es una posición epistemológica, un punto de vista privilegiado sobre la realidad del país, porque en ella se superponen voces y perspectivas contradictorias. Entre el silencio de Fierro y la polifonía de Mansilla, entonces, textos que también se pueden leer como intentos de captar el momento de *suspenso* inmediatamente anterior a la clausura violenta, los textos del ciclo de la frontera marcan sobre todo un *avance lineal*, un intento de ocupar y llenar el "vacío". No obstante, más que una mera *extensión*, la literatura de frontera es la *ficción anticipada del Estado*; sólo en la reterritorialización del desierto como espacio de la ley emerge un orden disciplinario y "biopolítico" cuya arena son los "teatros naturales" del Sur de los que los oficiales vuelven para hacerse cargo del Estado.

Bordes

Entre las lecturas que han vuelto a ubicar la frontera en el centro de su diagnóstico de la cultura argentina, sobresalen las de Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, y de David Viñas, *Indios, ejército y frontera*. Publicados en 1948 y 1983, respectivamente, y escritos sobre el trasfondo de situaciones políticas traumáticas, ambos textos vuelven, si bien con motivaciones muy distintas, a la literatura de frontera como clave y origen de un presente catastrófico. Los ecos psicoanalíticos en este interrogatorio no son casuales. Son legión las frases del voluminoso trabajo de Martínez Estrada que respiran una vocación terapéutica por curar el atavismo político que representa, para él, el peronismo, regresando a su vez al texto de Hernández que lee como el sueño (o la pesadilla) de la sociedad argentina. Sarmiento reencarnado en Freud, el analista termina la sesión recitando (como éste lo hizo en *Totem y Tabú*) la verdad antropológica de los orígenes. La frontera se ha incrustado en el inconsciente nacional, como un contenido latente y desfigurado; es la escena primaria reprimida que retorna de manera siniestra en el presente de la ciudad masificada:

> Antes, el gaucho sirvió en las filas de la tiranía y en la guerra contra el indio, sin proferir una palabra contra su patrón, el estanciero; ahora sirve a la misma tiranía, combate contra el patrón y está de la parte de lo indígena de una organización militar y gubernamental de caciques. El proletariado campesino vuelve a constituir el fermento de la montonera y la mazorca, y sus lemas de reivindicación tomados de la jerga oficial encuentran en la recíproca adecuación de barbarie americana y fascismo una promesa de feliz regreso a la "época del cuero". (11)

La Argentina como *revenant* de lo que ella misma ha pretendido reprimir y expulsar en su escena fundacional: en muchas zonas de *Muerte y transfiguración* están desplegados los materiales para una gran teoría argentina de la transferencia, de una transferencia que resulta no de una proyección sino, por el contrario, de una alteridad implantada en el acto simultáneo de erradicación de la otredad externa y de disciplinamiento de la otredad interna. (12) Sin embargo, Martínez Estrada, una vez hechas las debidas condolencias "al indio", lo vuelve a reubicar como emblema "de barbarie americana y

fascismo". Los indios, bien que mal, han quedado en el pasado; hacia ellos no hay vuelta posible que no sea al mismo tiempo una regresión. La frontera, en ese lapso conspicuo, pasa de un divisor en medio del desierto a un cerco que rodea la ciudad letrada, y a cuyo otro lado se encuentra nuevamente, como en Sarmiento, una masa anómica e indiferenciada de "bárbaros" que acechan al sujeto de la escritura y del saber.

Es interesante contrastar esa lectura con la de Viñas, para quien el *Martín Fierro* constituye, precisamente, un demarcador entre "barbarie" y "salvajismo", o entre *negación* y *negatividad*:

> Ahí residía lo diverso que va de un "matrero" a un "bárbaro" y de un gaucho *montonero* a un indio *infiel:* el primero sobrevive en infracción episódica, el segundo vive en la concurrencia de un paralaje de conflicto permanente. […] La palabra clave de Martín Fierro radica en el "pero", la del indio es "no". […] Se trata, bien visto, del espacio que se abre entre el código penal y la guerra: al gaucho jamás se lo conquista, se lo somete a la leva; el indio, en cambio, está condenado al genocidio. (13)

Tal vez habría que objetar que *guerra* y *genocidio* no son precisamente sinónimos hasta su reconceptualización como "experiencia total", que en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, hacen artistas como Marinetti y Jünger, o militares como el prusiano Ludendorff. Hasta entonces la violencia exterminadora había estado lejos, en "los lugares oscuros de la tierra", como bien dice el marinero Marlow en *Corazón de las tinieblas*, una zona no sólo fuera de la ley pero también del Estado, y reservada a un Otro que no era *ni un enemigo ni un criminal*. En la figura del *salvaje* se superponían los rasgos de ambos, lo delictivo del criminal con la exterioridad del enemigo, con lo que quedaban en suspenso las reglas que legislaban el ejercicio de la violencia en contra de cada uno. No se trata, por supuesto, de "historizar" las modulaciones de la violencia en la historia moderna de la Argentina, como si hubiese manera de establecer una "verdad histórica" que no fuera al mismo tiempo una neutralización de su peso irreconciliable sobre el presente. Precisamente porque, como escribió Walter Benjamin, ni los muertos estarán a salvo del enemigo victorioso, es necesaria la lectura crítica de Martínez Estrada y de Viñas, para recuperar el acierto principal de

ambos: el haber buscado en ese pasado fronterizo su carácter profético, el rayo de luz que sus partes más oscuras echaban sobre la catástrofe presente. Criticar estas lecturas, y releer con y contra ellas la literatura de la frontera, quizás hoy en día significa en primer lugar desarticular el silenciamiento de los Otros, su reducción a la pasividad y la victimización, tanto por parte del discurso de los vencedores como de los críticos de este discurso. Quizás significa encontrar, en el desborde mismo del lenguaje de la violencia, las huellas del tremendo desafío que ésta vino a reprimir.

Violencia

Decir que el lenguaje de la literatura de frontera es violento, sin embargo, no es del todo correcto: es un lenguaje capaz de conmoción, y donde caben hasta los colores tiernos. "Tratarlos con dulzura y justicia era indispensable para borrar los sangrientos recuerdos de los horrores pasados —escribe de los indios el coronel Álvaro Barros en *Fronteras y territorios federales de las Pampas del Sur* (1872), para proseguir sólo dos páginas más adelante;

> La resistencia de los indios asilados en el desierto desconocido aún para nosotros: he ahí las dificultades que hay que vencer. Como primer término del plan hay que elegir entre dos que se presentan: 1° Encerrar a los indios en el desierto cortando todas sus comunicaciones al otro lado del Río Negro. 2° Entrar a perseguirlos en el desierto sin dar tregua ni cuartel hasta exterminarlos, rendirlos, u obligarlos a buscar un refugio al sud del Río Negro, y entonces establecer allí la frontera. (14)

Y es que esta aceleración brusca, ese avance repentino, por no decir compulsivo, del discurso de la "guerra defensiva" y de la "civilización clemente" al de la "guerra ofensiva" y del exterminio, es tal vez el rasgo más distintivo de esa literatura. Porque si el ciclo de la frontera viene a reemplazar a la literatura del *desierto*, tópico romántico desde, por lo menos, las *Cartas a un amigo* de Echeverría, escritas en 1822, lo hace subordinándose por entero a los imperativos de lo militar. Menos de una década media entre los *planes* y los *planos*, los proyectos del avance de la frontera y la ratificación cartográfica de sus resultados que son transcriptos a los nuevos mapas nacionales como "accidentes" de una geografía positivizada: "antiguas tolderías"

pasará a ser, en las planchas patagónicas del *Atlas Geográfico de la República Argentina* de Paz Soldán, publicado en 1887, un mero indicador geográfico, un punto de orientación en la inmensidad de una "tierra virgen".

Recapitulemos: la violencia se incrusta en la literatura de frontera no solamente, tal vez ni siquiera en primer lugar, porque ella anticipa, promueve y relata la *erradicación de los indios* sino más bien porque ratifica, celebra y finalmente "olvida" esta "solución", *erradicando a la violencia*. En apenas diez años el escenario militar de los últimos proyectos estratégicos —*La guerra contra los indios* (1877) de Álvaro Barros y *La conquista de quince mil leguas* (1878) de Estanislao S. Zeballos— se habrá convertido en el ameno teatro natural de "Nuestra tierra á vuelo de pájaro" (1889) de Eduardo L. Holmberg, un texto que reescribe la visión panóptica de la "fisonomía" nacional del primer capítulo de *Facundo* a la luz de las últimas campañas militares, desplegando ante sus lectores un inmenso jardín botánico poblado de hombres de la ciencia:

> [H]ay formas humanas que se mueven en aquellas imponentes soledades. No pregunteis quienes son porque las mismas rocas y las montañas, las formas extinguidas y los ventisqueros, las plantas y los ríos, los animales que ahora viven, y las lluvias y los témpanos, los musgos y los volcanes, van á deciros sus nombres. Sus armas son el sextante y el barómetro, el cincel y la brújula, la pólvora y el cuchillo de monte, el cronómetro y la cadena, el termómetro, la sonda, y la corredera. (15)

Las armas no son tales, sino instrumentos de medición de una naturaleza pura cuyos habitantes "nativos" son ahora los científicos: cómo pensar *esta* violencia, con sus ecos en el cientificismo de las décadas siguientes, más que aquélla más obvia y visible de los planes e informes militares, es el desafío crítico que me interesa aquí. El *paisaje*, registro que predominará en las expediciones a la Patagonia realizadas después de 1880, es un cuadro final, el punto de llegada en una sucesión de géneros que acompaña el avance de las tropas: del *plan* (o proyecto militar) de los años sesenta y los primeros setenta, pasando por las *crónicas* de frontera, episodios de la lucha redactados al paso de los eventos, y las *historias* que empiezan a escribirse inmediatamente después de la expedición al río Negro, comprobando

y celebrando el desenlace, hasta llegar a los *mapas* que entierran incluso a estas memorias apologéticas en una superficie de puro espacio que los *paisajes* del fin de siglo estetizarán en tonos sublimes.

Escrito con un propósito claramente panfletario, *Callvucurá y la dinastía de los piedra* (1884), de Zeballos, el primero de una serie de "romances indígenas", resume en unas pocas frases ese paso de la masacre a la fertilización de la tierra:

> Levalle y Freyre despedazan a Namuncurá y lo arrojan a Chile; Villegas desaloja a los temidos y valerosos indios de Pincén y presenta a éste en Buenos Aires, prisionero, en medio del asombro general; Racedo no deja un salvaje en el país ranquelino, y su mejor trofeo ofrecido al Gobierno es el cacique general de la tribu, Epugner y su familia; y hasta los cráneos de *Callvucurá* y de Mariano Rosas, los dos grandes generales de *Tierra Adentro*, exhumados solemnemente por Levalle y Racedo, vienen a formar parte de mi colección histórica […] ¡Viene al fin el cacique a reconocer nuestro dominio sobre las cuarenta mil leguas de su derruido imperio! Territorio fértil y exuberante en los dones de una naturaleza que triunfa con el vigor y con la economía misma de sus especies de la falaz y derrochadora naturaleza de los trópicos […] Territorio que encierra las comarcas más lozanas de cuantas la bandera de la patria sombrea en las regiones meridionales, sustituyendo la sombría toldería del salvaje con sus colores que simbolizan: Virtud, Civilización y Esperanza. (16)

La de Zeballos, presidente por entonces del Instituto Geográfico Argentino, es la prosa del tecnócrata que, mientras transcribe al mapa "La última jornada en el avance de la frontera" —título de un ensayo de 1880—, fantasea de "sableadas felices" y "hazañas gallardas" de oficiales con apellido ilustre. Menos romancescos, pero igualmente apurados y sumarios eran los borradores de la década anterior, como aquél donde Álvaro Barros (en las formas verbales habitualmente utilizadas para caricaturizar el habla de los indios) proyectaba el avance final: "dejando el ferrocarril á su espalda y avanzando por la zona exterior, […] ocupando luego los puntos estratégicos que, respondiendo al objeto de reducir el espacio y estrechar al enemigo, fuesen á la vez nuestros centros de operaciones…". (17) Mientras que,

tanto en los proyectos como en las historias, la violencia de la "operación" desaparece por debajo de frases hechas y de fórmulas sumarias, es en las *crónicas* donde se hace visible con sórdida plasticidad. Lo que Mansilla revela en 1870 —el hambre, las levas, la viruela— y que es recordado en 1896 por Eduardo Gutiérrez en sus *Croquis y siluetas militares*, lo apunta en los años del avance final un ingeniero francés, Alfred Ébélot, contratado por el ministro Adolfo Alsina para dirigir los trabajos de la zanja limítrofe, en unas crónicas publicadas originalmente en la *Revue des Deux Mondes* (18) y que, como escribió Juan José Saer, "saben crear esa atmósfera singular que, a mi juicio, sólo se encuentra en los mejores films de John Ford": (19)

> Catriel llegó acompañado de un estado mayor heterogéneo, en las filas del cual se podía hacer un estudio comparado de los matices de la fealdad indígena. A caballo, todo ese mundo hacía buena figura, pues manejaban con habilidad hermosos animales, cuyos arneses estaban adornados de plata. Pero, a pie eran otros hombres. Las piernas arqueadas, hombros caídos, su marcha torpe, trabada por espuelas con grandes rodajas, que arrastraban por el suelo con ruido de hierro viejo, todo en ellos era sin gracia y vulgar. (*Frontera Sur*)

Aquí, pues, los indios aparecen vistos de cerca por el lente del fisiologista, visión mediada por un prisma denigrante, un concepto de belleza física con valor ontológico (otorgado también, en otras ocasiones, a los de virtud, trabajo y propiedad) que traduce de inmediato diferencia en inferioridad. Lo que, no obstante, distingue esa prosa del laborioso gigantismo de Zeballos, es la agudeza del detalle, ese "ruido de hierro viejo" que nos asalta con la misma inmediatez que Roland Barthes, en sus meditaciones sobre fotografía, ha descrito como *punctum*; un pinchazo, un agudo y minúsculo dolor en cuyo lapso fugaz nos alcanza (para volver a perdernos) el aliento del instante pasado. (20) Hay, empero, una escisión curiosa en esa escena, característica también de la narrativa de Ébélot, y que lo lleva casi a invertir su esquema de valorización: antes de desensillar, *en tanto jinetes*, los indios son enfocados por la mirada del aventurero quien reconoce su "habilidad" en manejar "hermosos animales" profusamente "adornados". Hay envidia en esa mirada, más aún si se la compara con el rencor con que contempla el ruinoso mantenimiento

de los caballos estatales, e insiste: “El elemento principal de esta guerra es el caballo de Caballería, que todavía debe ser creado en el ejército argentino”. No la “santísima trinidad” de ferrocarril, telégrafo y fusiles remington, entonces, sino “la caballería” debe resolver la guerra de fronteras: hay en este técnico francés un goce aventurero por lo anacrónico, por los elementos épicos y arcaicos de este confín de “la civilización” que hace que hasta los indios recuperen cierta nobleza en tanto *enemigos* (nobleza que pierden inmediatamente después de haber sido desensillados y sometidos). No con desdén sino, al contrario, con entusiasmo participa Ébélot en los combates y “saborea” el peligro del malón que se acerca: los cercos y las persecuciones, los rechazos de ataques indígenas, son referidos en un lenguaje de plenitud, inmediatez, y hasta de goce: hay una erótica de la violencia en la que por momentos, civilizados y salvajes se confunden (y en esta momentánea suspensión de las etiquetas y confinamientos de la civilización que proporciona esta lejana guerra fronteriza reside la fuerza seductora de sus textos). Pero Ébélot tampoco aparta la mirada de los cuadros menos resplandecientes, y —a diferencia de casi todos los demás autores— es capaz de consignar los detalles más sórdidos sin escurrirse en abstracciones moralizantes:

> El último recuerdo que me queda de este día es el de la ejecución de 2 indios que habían sido tomados prisioneros. Los veo aún, pequeños, rechonchos, impasibles, en la torpe actividad del indio a pie, parados delante del estado mayor y respondiendo invariablemente: “Yo no sé,” a todas las preguntas que les dirigía el intérprete, sobre los jefes, las fuerzas y detalles de la invasión. ¡Basta! dijo simplemente el comandante. […] Los dos hombres, las manos atadas sobre la espalda, corrían, tropezaban, gritando a cada golpe: ¡Señor! ¡Señor! Era todo lo que sabían de español. Uno de ellos, viendo ante sí un pozo sin brocal abandonado, se precipitó de cabeza y desapareció. Su agonía al menos fue corta, pero el espectáculo no dejaba de ser repugnante; mientras sus verdugos, chasqueados, registraban el agua con sus lanzas, una multitud de sapos espantados formaron sobre la pared de ese agujero abierto, inmundas guirnaldas. Me volví con horror y mis ojos encontraron al otro indio, extendido y agonizante. Un oficial tuvo piedad de él y lo hizo degollar, pero como esto no fue

suficiente, y los estertores eran cada vez más horribles, le clavaron un cuchillo en el corazón.

"Los veo aún": hay algo que no deja de retornar, una precisión de pesadilla, en ese instante en que el ingeniero, incapaz de apartar los ojos de la crueldad que ensancha los actos de "indios amigos" y "gauchos degolladores" por igual, contempla una violencia que, según él, carece de toda medida y función: "Ya es un rasgo de humanidad fusilarlos", anota más tarde sobre las masacres multitudinarias que, insiste, ejercen una violencia en exceso, extraña a la empresa civilizadora en cuyo nombre es ejecutada: "Sin juzgar las ejecuciones sumarias desde el punto de vista moral, se puede afirmar que son una torpeza desde el punto de vista práctico". Para Ébélot,la violencia civilizadora debe aplicarse en dosis terapéuticas y ser acompañada de incentivos para apartarse de la vida bárbara —zanjas para protegerse de las invasiones, sí, pero también "ciudades nuevas, rodeadas de granjas y pequeñas chacras" para asentar allí y someter a una propedéutica civilizatoria a los aborígenes dominados: "se trata […] de suprimir el comunismo esterilizante en el cual vegetan bajo el despotismo patriarcal de los caciques; en otras palabras, dar a cada uno, con la propiedad de su campo y de su casa, el sentimiento de su independencia como hombre…". Estrategia coercitiva que, en ese mismo momento, se empieza a aplicar a las masas obreras de ultramar (al paso de la represión de sus organizaciones militantes y el encarcelamiento o ejecución de activistas políticos y sindicales), la "civilización clemente" de la frontera es vista por sus detractores como mera farsa, como un carnaval de apariencias dada la poca inclinación de los "salvajes" a someterse a tales terapias: "estos criminales enjaulados, pues —escribe Zeballos,— apenas se alejan de los campamentos vuelven á ser salvajes si no los acompañan los veteranos". (21)

En la ausencia de los fetiches monetarios de reciprocidad, la violencia circula como moneda narrativa e hiperbólica entre Estado y poblaciones fronterizas y sostiene un poder que, lejos de las metrópolis, ha vuelto a tomar los rasgos de lo que Foucault, en un trabajo que habremos de citar más extensamente, llamó *soberano*. (22) En una de sus últimas crónicas de frontera, "El soldado de línea", Eduardo Gutiérrez escribe:

> El soldado de línea ingresa á nuestro ejército por dos caminos: enganchado ó condenado al servicio de las armas. En uno ú otro caso, ve espirar el término de su servicio, sin que el Gobierno ó su jefe inmediato se acuerden de darlo de bajo. […] El cepo y las estacas, el colombiano y los palos han levantado el grito de la venganza en su corazón hidalgo, haciéndole esperar el dia de la batalla para tomar un desquite que lo deje satisfecho. Pero el día de la batalla llega, la bandera azul y blanca flamea entre el humo del combate, y el soldado olvida entonces sus rencores y todas sus venganzas. […] Es que el soldado se ha sobrepuesto al hombre: la voz de la patria habla á su corazón más alto que la de todo otro sentimiento. (23)

Ésta es una descripción sorprendentemente exacta del proceso de formación de una hegemonía consentida por aquellos que, "objetivamente", habrían de considerarse sus víctimas. Ese consenso no reposa sobre remuneraciones materiales sino sobre una proliferación de castigos, una suerte de economía sadomasoquista del dolor donde la violencia sufrida dentro de un ejército que, según el asombrado Ébélot, "cuenta con el peor reclutamiento posible", es reinvertida sobre el "enemigo externo" cerrando, o destruyendo compulsivamente, lo que en el primer *Martín Fierro* aún indicaba una línea de fuga. (24) Pero —cabe preguntar— ¿qué es lo reprimido por la violencia desbordante de la frontera? ¿Por qué una economía tan inflacionaria de la muerte y del terror en una zona carente de mano de obra? ¿No se había escrito, acaso, que gobernar era poblar?

Libertad

Ramón Lista, uno de los pocos autores argentinos cuyo lenguaje sencillo y fresco puede rivalizar con los relatos de viajeros extranjeros como Ébélot o como los anglo-criollos Hudson y Cunninghame Grahame, en su *Viaje al país de los tehuelches* de 1879 habla del goce de la vida fronteriza, a pesar de la austeridad y la lejanía de las comodidades de la civilización:

> [A]rdía en deseos de dar principio á mis exploraciones; de volver á la vida del desierto, la vida errante. Ahora que escribo estas líneas, un mundo de recuerdos se agita en mi cabeza. Nunca olvidaré la belleza incomparable del cielo austral, y

> aquellas noches de luna pasadas bajo la tienda del salvaje patagón. Todavía quisiera vivir mucho tiempo como nómada, acostarme envuelto en mi capa de pieles, trepar los altos cerros y saltar los torrentes. (25)

Claro que, para Lista como antes para Ébélot, la única forma de practicar ese nomadismo evasivo consistía precisamente en actuar como agente del mismo poder disciplinario del que la vida fronteriza lo sustraía momentáneamente: mientras el ingeniero militar cavaba zanjas y trazaba pueblos-cárceles, el antropólogo se internaba en el espacio mismo de los Otros, se metía en sus "tiendas" y medía sus cuerpos y sus campos. (26) Como en los héroes de Conrad (y más tarde en los de Horacio Quiroga), evadir el poder coercitivo de la modernidad capitalista sólo es posible al precio de contribuir a la expansión de ese mismo poder, como si éste se llevara por debajo de la piel o se arrastrara en las suelas. El goce del espacio libre, de la contemplación estética de "espectáculos naturales", ya es al mismo tiempo su tasación como mercancía. Nadie es más conciente de esa misión de avanzada que el perito Francisco Pascasio Moreno, futuro director del Museo de La Plata quien, al "descubrir" lo que será, de ahora en adelante, un "Lago Argentino", no vacila en tasar el valor de su hallazgo como equivalente de las conquistas imperiales en África ("Por lo que gozo ahora comprendo los encantos de Livingstone al dominar el africano Tanganika") e invita a su público ("Juzgad, lectores") a corroborar las maravillas que la fantasía imperial proyecta sobre el "nuevo" y "virgen" paraíso austral:

> ¡Mar interno, hijo del manto patrio que cubre la Cordillera en la inmensa soledad, la naturaleza que te hizo no te dio nombre; la voluntad humana desde hoy te llamará Lago Argentino! ¡Que mi bautismo te sea propicio; que no olvides quién te lo dice el día que el hombre reemplace al puma y al guanaco, nuestros actuales vecinos! Cuando en tus orillas se conviertan en cimientos de ciudades los trozos erráticos que tus antiguos hielos abandonaron en ellas; cuando las velas de los buques se reflejen en tus aguas […]; cuando el silbido del vapor reemplace al grito del cóndor que hoy nos cree fácil presa: recuerda los humildes soldados que en este momento pronuncian el nombre de la patria bautizándote con tus propias

aguas! (27)

Casi al final de ese párrafo edénico y exento de indios y violencias, se le escapa a Moreno el carácter acumulativo de su misión de reconocimiento: el uso figurativo de la voz militar aquí confirma un acto no meramente simbólico de conquista. La distancia que separa los dos paisajes, la frontera del aventurero y el escenario sublime de la colonización futura, es la que media entre un burgués díscolo como Lista o Ébélot y un futuro apologista del orden conservador como Zeballos o Moreno. Aquello que aún es capaz de registrar la mirada aventurera, el potencial utópico de ese "vacío" como espacio de evasión, en la del naturalista-soldado ya es pura materia cuantificable y sometida a los mercados metropolitanos. En las antípodas de esta visión están ubicadas las coplas del decimotercer canto de *Martín Fierro*, donde todo potencial de futuro reside "allá", en el desierto, y no proviene de la "civilización" que pretende avanzar sobre éste: "Allá habrá siguridá, / ya que aquí no la tenemos…", y también: "Allá no hay que trabajar, / vive uno como un señor…". Ahora llegamos, entonces, al más extremo desafío, a lo que incluso los aventureros burgueses sólo sabrán vislumbrar y balbucear, la opción de una libertad tan enorme que para reprimirla el Estado tiene que invertir toda su fuerza coercitiva. Es Ébélot, una vez más, el que registra, en un lenguaje en que por momentos resuena la tentación, el tamaño de esa esperanza:

> Debe tener sus encantos esta vida libre y violenta. No solamente los niños criados en las privaciones se apegan a ella hasta el punto de no poder abandonarla; hombres hechos, que la han gustado, no quieren conocer otra. Se trata de camaradas atrevidos que rechazan todo vínculo, enamorados del aire libre y de los cielos abiertos […] Tres viejos amigos de Catriel, en la época en que vivía entre los argentinos, tres hermanos que poseían tierras en los alrededores de Azul, ovejas y dinero, no han podido resistir la tentación de compartir las aventuras de su antiguo compañero de borracheras y de caza. Un buen día plantaron sus corderos, llevaron sus mejores caballos, franquearon la frontera a través de mil peligros para ganar el Desierto. (*Frontera Sur*)

Ahí, prosigue Ébélot, los indios “les hacen realizar casamientos brillantes” sabiendo “que los lazos de familia son el verdadero medio de fijarlos entre ellos”. O sea, confirma todo lo que el primer *Martín Fierro* había proyectado sobre el desierto como esperanza unos años antes y que toda la primera parte del segundo se ocupará en desmentir unos años después. Podríamos, con Foucault, pensar esa competencia por la lealtad de los habitantes fronterizos en términos de dos antagónicas políticas de la población; basada la una en la lógica del compadrazgo y de las alianzas de sangre, y la otra en la selección racial y el control permanente de los cuerpos según esquemas directamente vinculados a las pautas utilitarias del mercado. Sin embargo, si para Foucault, en el discurso del biopoder “ya no se trata de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad”, en situación de frontera los atributos del poder *soberano* (“hacer morir” / “dejar vivir”) se superponen al “continuum de aparatos” del poder *disciplinario*. (28) Las intenciones eugénicas que yacían todavía implícitas en el viejo eslogan de Alberdi —“gobernar es poblar”—, se vuelven explícitas ahí donde, como en el Chaco y según Luis Jorge Fontana, secretario del gobernador Napoleón Uriburu y más tarde de Mansilla, su sucesor, “sería necesario que […] los indios dejasen de ser nómades, permaneciendo en un mismo punto cada parcialidad”: se trata nada menos que de ajustar la composición étnica de la población a los requerimientos del Estado y de la economía. (29) Nada más elocuente en esa serie de narrativas de una biopolítica del genocidio y del trabajo forzado en las plantaciones azucareras y yerbateras que los mapas que empiezan a proliferar en la década del 80 y que transcriben e iconizan como un espacio geográfico los resultados de las campañas militares: si en la *Carta General de la Patagonia* del capitán Carlos María Moyano, publicada por el Instituto Geográfico Argentino en 1881, aún se registran, apegadas a la cordillera, algunas toponimias indígenas indicando focos de población (“tehuelches”), en un segundo mapa que el mismo autor publica sólo tres años después, éstas ya han desaparecido por completo, como tragadas por una superficie de puro espacio. En cambio, tales asentamientos aborígenes siguen figurando en los mapas contemporáneos del Chaco, con indicaciones detalladas del paradero, tamaño y caciques de las tribus: es lo que distingue una frontera ganadera —donde se libra una guerra de exterminio por la tierra— de una frontera del ingenio —donde la necesidad radica en

asentar permanentemente a comunidades nómades para disponer de mano de obra barata en las plantaciones. (30)

Las guerras modernas, anota Foucault, ya no se hacen en nombre de los soberanos sino de principios universales, en nombre de todos: "Las matanzas han llegado a ser vitales". (31) En la Argentina, ambas "campañas", la del Sur y la del Norte, se realizan bajo un mismo lema, el de "rescatar", de "liberar" en pos del progreso de la nación (y, a veces, de "la humanidad") a regiones "sometidas" por la barbarie: convertir un estado de *cautiverio* en uno de *libertad*. Es por eso que el cautiverio constituye la novela negra de la frontera: una invasión en formato melodramático, delito que desafía no sólo al poder protector y coercitivo del Estado sino además al del patriarca familiar en quien estaba depositada la custodia del cuerpo femenino. "Familias distinguidas de la sociedad argentina —escribe Zeballos— han perdido así matronas dignísimas, que, conducidas al serrallo de los caciques [...] encontraban en la muerte el único desenlace a la angustia de su cautividad." (32) Al vengar ese crimen supremo, justamente, Martín Fierro expurgará sus culpas y restaurará la virilidad del hombre argentino: el exterminio del "hombre salvaje" coincide con la expulsión de las propias fuerzas "atávicas", en un acto que es al mismo tiempo de "cirugía" y de "catarsis". Pero si el hombre indígena es un atavismo cuyos restos, como veremos, luego de su sometimiento son relegados al estudio del *arqueólogo*, la que queda disponible después de esa "operación" es la mujer indígena quien, desde el punto de vista de los promotores más entusiastas del progreso, había sido una cautiva también: "La mujer casada —había escrito Mansilla— depende de su marido para todo. [...] Por una simple sospecha, por haberla visto hablando con otro hombre, puede matarla". (33) Pero si, en Mansilla, la lectura maniqueísta es desmentida de inmediato por los retratos *en famille* de los caciques Epumer y Ramón Platero, verdaderos ejemplos de moral protestante, será precisamente la "liberación" y redistribución de las mujeres la que (además de la repartición de lotes de tierra entre los soldados), una vez "resuelto" el problema de los hombres por su "extinción" o deportación, afirmará el poder de los oficiales militares como los nuevos soberanos del desierto. Luego de la masacre de Treycó de 1877 donde —según Ébélot— murieron unos 600 guerreros, las mujeres de la tribu de Catriel ("indias" y "cristianas") fueron llevadas a Carhué:

> Las Divisiones casaron allí sus últimos hombres célibes. Las indias salieron, sin duda, ganando con el cambio. Es más fácil amar y servir a los maridos del segundo matrimonio que a los del primero, y en cuanto a los soldados, no salieron perdiendo: si sus nuevas compañeras tienen la piel algo oscura y la marcha pesada, difícilmente las encuentren más valientes y abnegadas. Resuelto el problema de las viudas, quedaban los huérfanos. Después de una campaña como la nuestra, en la Argentina se sigue una cruel costumbre. Los niños de corta edad, cuyos padres han desaparecido, son distribuidos sin miramientos. Las familias distinguidas de Buenos Aires buscan afanosamente estos jóvenes esclavos, para llamar las cosas por su verdadero nombre. (*Frontera Sur*)

Reemplazo, pues, de una economía de la violencia por una economía de distribución centralizada de cuerpos eróticos y serviles, negocio donde —según Ébélot— todos los partidos sobrevivientes salen ganando. La libertad cuyo régimen se instaura en el desierto luego de la "última jornada", en donde "han luchado la chuza de *tacuara*, distintivo de los araucanos, con el sextante y el cronómetro, que marchan a la vanguardia de la Humanidad", consiste en la disponibilidad absoluta de los cuerpos subalternos, convertidos de "estériles" en "fecundos". (34) Cuerpos mestizos, unos y otros, producto de generaciones de vida fronteriza, sólo ahora pueden convertirse en piezas de una biopolítica de la población que triunfa sobre los cadáveres de los "indios de lanza", quienes en vida habían detenido por su sola presencia, el avance de una hegemonía sobre amplios sectores de la población.

Vueltas

A solo dos años de la expedición de Roca al río Negro, la llanura entera se ha convertido, pues, en un inmenso depósito de osamentas. Extraños debates morales se libran en estos espacios de la muerte:

> Mi querido teniente, contesté yo, poniendo el pié en el estribo, si la Civilización ha exijido que Vds. ganen entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la ciencia exije que yo la sirva llevando los cráneos de los indios á los museos y laboratorios. La Barbarie está maldita y no quedarán en el

> desierto ni los despojos de sus muertos. (*Viaje al país de los araucanos*)

Es por eso que, en esta obra de 1881, Estanislao S. Zeballos vuelve a los campos de batalla de unos pocos meses atrás, a disecar los cadáveres aún frescos pero fosilizados ya desde el punto de vista del evolucionista, convertidos precozmente en "despojos" de épocas pasadas. La antropología argentina nace aquí como una ciencia de rapiña, una suerte de confirmación experimental del poder absoluto sobre la vida y la muerte que se acaba de autoatribuir la nueva elite positivista. Exhumando cementerios indígenas, Zeballos mantiene la actitud impasible y burlona del *amateur* científico ante el rencor escandalizado de sus subditos indígenas y mestizos. Es más, la *distinción científica* de sus ejercicios anatómicos proviene exclusivamente del contraste entre su propia altivez y la "superstición" impotente de su baqueano:

> Era de ver al indio Carriqueo. Me miraba de lejos con ojos de tigra hircana herida en su prole. Hablaba en su lengua rápidamente y casi á gritos, accionaba señalándome con el dedo, parecia desesperado de no poder blandir la lanza y agregar mi cadáver al de sus hermanos; y bajando de repente el tono de sus peroratas, suplicaba con voz de sollozos. Todo lo entendía yo; pero finjia ignorarlo todo.

Ese quiasmo final resume una actitud nueva y comprueba la desaparición de la frontera en tanto desafío: todo se entiende, ha desaparecido el enigma de la otredad, por lo tanto, ya nada de lo que dicen los "otros" importa. En el placer sádico con que Zeballos describe su cosecha en los campos de la masacre, así como el terror y la impotencia furiosa de sus baqueanos indígenas (reclutados a la fuerza) quienes "cuando veían el cráneo con carne y pelo del cacique, sentían algo extraordinario y temían un suceso sobrenatural", se llega a uno de los puntos más infames de una serie progresista cuyas inclinaciones asesinas se ponen de relieve precisamente en la cultura de modernización liberal del Ochenta. Es aquí, en este campo "sembrado de cadáveres", que se origina una mirada fisiológica, una estrategia de visualización que objetiviza a los cuerpos inferiorizados arrancándoles lo enigmático de su diferencia. Es ésta, precisamente, la

estrategia que poco después, como mirada médica, será volcada sobre el nuevo bestiario de la ciudad masificada, esa especie de nueva frontera en cuyo exceso de densidad parecen haber resurgido los antiguos "males de la extensión" que acechaban al desierto anterior. (35) Esta *medicalización de lo social*, quisiera sugerir, se originó en la anterior *patologización de lo étnico*: Zeballos, eventualmente, donará su colección de "anatomía americana" al doctor Francisco Pascasio Moreno, quien la expondrá en su museo vigilado por prisioneros indígenas de la Campaña del Desierto quienes después de muertos serán a su vez convertidos en objetos anatómicos de exhibición. (36)

Mientras el museo naturalista del 80 fabricaba, entonces, una alegoría del progreso con los vestigios (humanos, minerales, paleontológicos) de los desiertos australes, lección cívica destinada a la instrucción moral de los argentinos nuevos llegados de ultramar, otra exhibición del pasado reciente tenía lugar en los establos y las cocinas de la elite gobernante. Era éste el destino de peones y sirvientas indígenas, deportados a la capital y sus alrededores, en lo que el coronel Federico Barbará, en un manual de conducta de sugerente título publicado en el año de la campaña de Roca, presentaba como una operación caritativa de salvataje cultural. Ante el curso inalterable de la evolución, que hará que, "dentro de cincuenta años, las familias indijenas hayan desaparecido de los territorios pampeanos", Barbará celebra la iniciativa de las "filantrópicas damas argentinas" a recibir en sus casas estas figuras tenebrosas:

> No hace todavía un año que numerosos wagones conducian hasta la plaza de "25 de Mayo" centenares de infelices en un estado lamentable, debido á la miseria y el desaseo que son proverbiales á nuestros indios. […] Hoy —han perdido hasta la fisonomia salvaje. La reaccion se ha operado en el fisico de los indios; las mujeres visten á la usanza del pais: van calzadas y limpias. Los niños — han dejado su *chamal* ó chiripá y visten pantalón, saco y gorra. ¡Honor al Gobierno y al pueblo argentino por esta hermosa conquista de la humanidad y civilización! (37)

La "cuestión fronteras", finalmente, se ha convertido de un asunto militar en una propedéutica de conducta doméstica, a la que Barbará

ofrece soporte mediante una serie de diálogos moralizadores ("mandamientos") en castellano y "dialecto pampa", alentando a los indígenas a confesarse a sus nuevos amos y, así, expurgar sus pecados de salvajismo, brujería, y robos: "todas las escenas —comenta David Viñas— se resuelven entre un confesor y un confesante; alguien que inquiere y otro que debe decir sus secretos". Los cuerpos extraños, sin embargo, pueden cobijar malos augurios: tal el caso de la india Pampa quien, con su sombrío monólogo interior, abre la novela *Quilito* de Carlos María Ocantos, texto que integra el llamado "ciclo de la Bolsa". Los recuerdos de Pampa retornan compulsivamente a una suerte de escena primaria, el mercado de esclavos indígenas en el muelle de la Boca, donde ella fue arrancada violentamente de su familia para ser llevada a la casa de los Vargas, familia criolla de ambiciones pero en franco declive económico. A lo largo de la novela, con su trama central de las desventuras financieras y amorosas de "Quilito", el fracasado prodigio de la familia, Pampa será una presencia constante pero menor, recibiendo con resignación estoica las humillaciones y los castigos de sus amos. Sólo una vez más aparecerá en primer plano, en una especie de preludio al inminente desenlace trágico:

> La tomó del brazo y empujóla hacia la puerta; ella se resistía, mirando al joven con sus ojos extraños: —Niño no queriendo Pampa, dijo pronunciando lentamente, con la singular entonación que acostumbraba […] Pampa estando muy triste … ¡anoche soñando que madre haber muerto! ¡cristiano matando con cuchillo muy largo … yo queriendo morir también! ¡Pobrecilla! con las manos, deformadas horriblemente por los sabañones, retregábase los ojos, haciendo ese hipo lastimoso del niño que va a llorar. Quilito, compadecido, la acarició los pelos cerdosos, irreductibles a la disciplina del peinete: —No llores, tonta, que eso que has soñado es una mentira muy grande; todo lo que se sueña es una mentira, te lo digo yo! tu madre está sana y buena, y un día de estos vendrá a verte. (38)

Ese singular encuentro entre una sobreviviente del 80 y un suicida del 90, en rigor, es un quiasmo también: frente a los sueños ilusorios de riqueza y amor futuros del joven —"mentiras" que acaban de naufragar en la quiebra de la Bolsa—, los horrores pasados vuelven a

brotar poderosamente a la superficie del relato, arrancándolo hacia atrás (mientras alrededor se quiebran las fortunas especulativas, son los dos personajes “anacrónicos” —la india Pampa y el “roñoso” veterano Agapo— los que escoltan a Quilito hacia la muerte). A pesar de lo convencional de su trama y del epigonismo obvio del lenguaje aprendido en el realismo español, ¿sería excesivo leer en *Quilito*, en sus tramas “marginales” de sobrevivientes, un caso precursor de otros retornos más desconcertantes en la ficción argentina del siglo siguiente (las cautivas de Borges o de César Aira, por ejemplo)? ¿Por qué no leer, en esta “Pampa” que duerme en el umbral de una casa porteña, la figura de una desorientación espacial profunda que envolvería desde el comienzo (desde el comienzo que retorna una y otra vez en los sueños de la india cautiva) a todo el personal novelístico, actuando sobre un escenario del que ha perdido las coordenadas? La frontera, lejos de ser una herida suturada del pasado previo a la formación del Estado, presentaría entonces más bien la apariencia de una red de grietas atravesando hasta los espacios más íntimos, porque el espacio argentino, al clausurarse su horizonte interior, se habría vuelto enigmático por entero: sin punto alguno donde volver la vista sobre “las últimas poblaciones” y derramar una lágrima.

Bibliografía

Federico Barbará, *Manual o vocabulario de la lengua pampa y del estilo familiar. Para el uso de los jefes y oficiales del ejército, y de las familias a cuyo cargo están los indios* [1879], Buenos Aires, Emecé, 1944.

Álvaro Barros, *Fronteras y territorios federales de las Pampas del Sur* [1872], Buenos Aires, Hachette, 1957.

Álvaro Barros, *La guerra contra los indios*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1877.

Alfredo Ébélot, *Frontera Sur, Recuerdos y relatos de la Campaña del Desierto* [1876-1879], Buenos Aires, Kraft, 1968.

Luis Jorge Fontana, *El Gran Chaco* [1881], Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.

Eduardo Gutiérrez, *Croquis y siluetas militares, Escenas contemporáneas de nuestros campamentos* [1896], Buenos Aires, Hachette, 1956.

José Hernández, *El gaucho Martín Fierro, La vuelta de Martín Fierro* [1872-1879], Madrid, Aguilar, 1976.

Eduardo L. Holmberg, "Nuestra tierra á vuelo de pájaro", en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 10, 7, 1889.

Ramón Lista, *Viaje al país de los tehuelches, Exploraciones en la Patagonia Austral*, Buenos Aires, Imprenta de Martín Biedma, 1879.

Ramón Lista, *Mis esploraciones y descubrimientos en la Patagonia, 1877-1880*, Buenos Aires, Martín Biedma, 1880.

Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* [1870], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia austral* [1879], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997.

Carlos María Ocantos, *Quilito*, París, Garnier, 1891.

Manuel J. Olascoaga, *Estudio topográfico de La Pampa y Río Negro*, Buenos Aires, Ostwald y Martínez, 1880.

Mariano Felipe Paz Soldán, *Atlas Geográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, 1887.

Estanislao S. Zeballos, "Exploración de los territorios argentinos", en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 1, 2, 1880.

Estanislao Zeballos, "La última jornada en el avance de la frontera",

en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 1, 3, 1880.
Estanislao S. Zeballos, *Viaje al país de los araucanos*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1881.
Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

1- Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

2- Alfred Ébélot, *Frontera Sur,* Recuerdos y relatos de la Campaña del Desierto [1875-1879], Buenos Aires, G. Kraft, 1968.

3- Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990.

4- Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Ver también Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández", en Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio (eds.), *Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

5- Mi uso del concepto de "subalternidad" remite a la discusión inaugurada por Ranajit Guha en sus ya clásicos trabajos sobre insurrecciones campesinas en la India (ver Guha *et al.*, *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1982; para una revisión sagaz Homi K. Bhabha, "The Postcolonial and the Postmodern: Questions of Agency", *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994). El problema señalado por Guha consiste en la incapacidad de una historiografía "sujetivista" por abarcar lo que él llama una "conciencia rebelde", la cual en lugar de una agencia política diferente es representada o bien como irrupción de pura espontaneidad, o bien como instante precoz en una serie acumulativa de conciencia de las clases oprimidas (es decir, como "herencia", "patrimonio"). Gayatri Spivak, en un artículo que demasiadas veces ha sido reducido a la pregunta que lleva por título, ha denunciado las reminiscencias esencialistas en el pensamiento de Guha, proponiendo que la negatividad es la condición misma de la subalternidad, eso es, la falta de autoridad para enunciar, o aun para oponerse a contenidos positivos (Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice", *Wedge* 7, 8, 1985). Siguiendo esta última propuesta, podría argüirse que Fierro no *es* subalterno sino que *está* en una posición de subalternidad en el instante preciso al que nos referimos arriba: cuando, tras haber destruido su instrumento (o sea, su posición elocutiva de sujeto popular disidente contenida en el formato genérico desafiante), abjura de la patria. El momento de máxima negatividad en el relato coincide con el despojo de la voz: una vez que ésta atraviesa los límites de una alianza, *es hablada* desde una posición impersonal.

6- Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

7- Posteriormente a la campaña de 1879, ella misma apenas la terminación de un

período de hostigamiento sistemático (de “malones blancos”) que ya había empezado antes de asumir Roca la cartera de Guerra, a principios de 1881, tres brigadas a las órdenes de los coroneles Villegas, Ortega y Vintter, marchan sobre los últimos araucanos, ranqueles y tehuelches refugiados en las actuales provincias de Neuquén y Río Negro. Una contraofensiva desesperada de los indígenas de Saihueque y Reunque Curá al fuerte general Roca en enero es rechazada y los cadáveres son quemados en pilas. Hacia fines del año, la frontera se ha extendida a todo el Neuquén, con varios centenares de indígenas muertos y más de mil setecientos prisioneros. Los caciques acorralados intentan en vano montar una defensa conjunta: el 24 de marzo de 1884, es obligado a rendirse el araucano Namuncurá, inmediatamente después Vintter, designado gobernador de la Patagonia, dispone el ataque final sobre Saihueque e Inacayal, cuya rendición se produce el 1° de enero de 1885. Sus tribus son deportadas a Buenos Aires tras marchas forzadas de los Andes al embarcadero de Carmen de Patagones, muchas veces para permanecer detenidas o sometidas al trabajo forzado. Ver Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*, Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina, Buenos Aires, Emecé, 1992.

8- José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro* [1879], Madrid, Aguilar, 1976, V, 2989-2994.

9- La teoría antropológica del ritual, siguiendo el trabajo clásico de Arnold van Gennep, considera como estado liminar la fase intermedia de los ritos de pasaje, caracterizada muchas veces por la expulsión simbólica de los neófitos de la comunidad a zonas selváticas o desérticas, la privación de bienes y de vestimenta (u otros signos indicativos del sexo) y el sometimiento a pruebas en las cuales, muchas veces, les son revelados los secretos cúlticos. Ver Arnold van Gennep, *Les rites de Passage*, París, Picard, 1909; para una versión más contemporánea Victor Turner, *The Forest of Symbols*, Aspects of Ndembu Ritual, Ithaca, N. J. Cornell UP, 1967; id., *The Ritual Process*, *Structure and Anti-Structure*, London, Routledge, 1969.

10- Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* [1870], Buenos Aires, Kapelusz, 1966. Destacados míos.

11- Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, *op. cit.*, III.

12- Jean Laplanche, en una discusión del concepto freudiano de la transferencia, afirma que, “frente a la alteridad del otro, los métodos de defensa suelen ser una y otra vez los mismos: intento de asimilación, negación de la diferencia, segregación, destrucción. Éstas vuelven a aparecer claramente en las actitudes frente a las diferencias culturales o étnicas. Pero lo que suele faltar en todos los análisis del ‘racismo’ es la consideración del quiebre interno inherente en el otro mismo: es esta alteridad interna la que está en la raíz de la ansiedad provocada por la alteridad externa; es esto lo que uno busca reducir a cualquier precio”. (“Transference: its Provocation by the Analyst”, *Essays on Otherness*, London, Routledge, 1999.)

13- David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983.

14- Álvaro Barros, *Fronteras y territorios federales de las Pampas del Sur* [1872],

Buenos Aires, Hachette, 1957.

15- Eduardo L. Holmberg, “Nuestra tierra á vuelo de pájaro”, *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* X, 3, 1889.

16- Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, *op. cit*. La “colección histórica” de Zeballos fue donada en 1889 al Museo de Ciencias Naturales de La Plata. El cráneo de Mariano Rosas fue, así, exhibido a la curiosidad pública. Hacia 1991, la comunidad ranquel inició las gestiones para la restitución de los restos del cacique, la cual se concretó finalmente, tras la sanción de una ley nacional, en junio de 2001. La ceremonia tuvo lugar a orillas de la laguna de Leuvucó. Ver *La Nación*, 21 de junio de 2001, y la crónica de María Moreno en *Página/12, Radar*, 1º de julio de 2001.

17- Álvaro Barros, *La guerra contra los indios*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1877.

18- Los artículos de Ébélot fueron publicados en francés entre 1875 y 1879, salvo el primer relato, “Una invasión de los indios en la provincia de Buenos Aires”, parte del cual ya había aparecido en los *Anales de la Sociedad Rural* en 1876. En 1890, después de haber vuelto a Francia, Ébélot escribió también un libro de recuerdos pampeanos, titulado *La Pampa*, Mœurs sud-américaines (París: Bibliothèque Escary), ilustrado por Alfred Paris, un pintor francés residente en la Argentina. Cito según la edición castellana de las crónicas fronterizas, *Frontera Sur, Recuerdos y relatos de la Campaña del Desierto* [1875-1879], Buenos Aires, Kraft, 1968.

19- Juan José Saer, “Ébélot”, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997. Aun coincidiendo con Saer en el juicio estético, podría objetarse la reivindicación ética que hace del proyecto “progresista” de Ébélot, como si éste pudiera ser desvinculado del proyecto eliminatorio (sobre la base de la misma noción de “progreso”) de sus mecenas militares. Para una lectura crítica y pormenorizada de Ébélot ver Andrea Pagni, “*Conquistadores* der Pampa”, *Post/ Koloniale Reisen*, *Reiseberichte zwischen Frankreich und Argentinien im 19. Jahrhundert* (Viajes pos/coloniales: relatos de viaje entre Francia y Argentina en el siglo XIX), Tubingia, Stauffenburg, 1999. Versión castellana en prensa.

20- Roland Barthes, *La chambre claire*. *Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma *Gallimard* Seuil, 1980.

21- Estanislao S. Zeballos, *Viaje al país de los araucanos*, Buenos Aires, Peuser, 1881. En adelante abreviaré VPA.

22- Para una lectura aguda de la violencia fronteriza, no como “exceso” disfuncional sino como “lenguaje” de la acumulación primitiva en las periferias del capitalismo, ver Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man*, *A Study in Terror and Healing*, Chicago, Chicago UP, 1987.

23- Eduardo Gutiérrez, *Croquis y siluetas militares, Escenas contemporáneas de nuestros campamentos* [1896], Buenos Aires, Hachette,1956.

24- Klaus Theweleit, en *Fantasías masculinas*, sostiene que el hombre-soldado fascista se constituye como sujeto sadomasoquista precisamente en una represión permanente de sus propios deseos de goce —no meramente una represión edipal, sino una re presión de *cualquier goce*, del peligro de "ablandamiento" figurado en las imágenes de fluidos y mareas identificadas con el enemigo político—. Sería interesante interrogar, por esas líneas, la ética militarizada y masculina de la política argentina del largo siglo que comenzó en el 80. Ver Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, München, DTV, 1995 (2 tomos). Hay edición en inglés: *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1993.

25- Ramón Lista, *Viaje al país de los tehuelches*, Exploraciones en la Patagonia Austral, Buenos Aires, Imprenta de Martín Biedma, 1879.

26- Lista, sin embargo, a diferencia de otros "antropólogos" argentinos como Moreno, Zeballos o Fontana, no demuestra mayor interés en la antropometría y la osteología, y hasta sus descripciones del físico de los tehuelches son menos los de un fisiologista que de un narrador de aventuras ("Los hombres son por lo general fuertes y á veces gallardos; las mujeres robustas, graciosas y de hermosas formas, pero adquieren en la vejez una fealdad repugnante"). En cambio, le interesan sobremanera las prácticas sociales y rituales, la *cultura* de los tehuelches cuya legitimidad principal no es puesta en discusión.

27- Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia austral* [1879], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997.

28- Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, 1, *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977.

29- Luis Jorge Fontana, *El Gran Chaco* [1881], Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.

30- "Todas estas consideraciones y otras más, que en oportunidad aduciré, las tendré presentes al formular el tratado que el Ministerio de Guerra, con fecha 2 de noviembre del año próximo pasado, me ha autorizado para firmar con los indios que viven fuera de la frontera, pues que a los que estén viviendo en ella y al interior, únicamente habría que regimentarlos para ponerlos en condiciones de que no tomaran el desierto, cuya resolución, si se llevara a cabo, daría muerte a las industrias de más esperanza en estas provincias. […] Considero conveniente esta operación con los indios, porque siendo la base de su sometimiento el que se presten a ser útiles, es necesario tomar todas las medidas precaucionales para ponernos a cubierto de su deslealtad o desconfianza y vincularlos por medio del contacto en que se les ponga con nosotros, sabiendo entonces a qué atenernos si no cumplen los compromisos que hayan formado, desertando de los establecimientos de agricultura para regresar a sus tolderías, hecho que traería un rompimiento inmediato de parte de ellos y que aconsejaré a los que los ocupen, evitar y aun los responsabilizaré si la fuga es a consecuencia de una falta de cumplimiento en los contratos, o por mal tratamiento que se les diera en sus fincas". (Napoleón Uriburu, *Memoria elevada al Ministerio de Guerra*, Salta, febrero 6 de 1873.)

31- Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, *op. cit.*

32- Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá*…, *op. cit.*

33- Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, *op. cit.*

34- Estanislao S. Zeballos, "La última jornada en el avance de la frontera", *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 1, 3, 1880.

35- Sobre la medicalización del discurso sobre la nación después de 1880 ver Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas*. *Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000; Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*. *Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

36- Sobre las colecciones anatómicas del Museo de La Plata ver Irina Podgorny y Gustavo Politis, "¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto", *Arqueología contemporánea*, 3, 1990-1992; Jens Andermann, "Evidencias y ensueños: el gabinete del Dr. Moreno", *Filología*, 31, 1-2.

37- Federico Barbará, *Manual o vocabulario de la lengua pampa y del estilo familiar. Para el uso de los jefes y oficiales del ejército, y de las familias a cuyo cargo están los indios*, Buenos Aires, 1879, citado por David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, *op. cit.*

38- Carlos María Ocantos, *Quilito* [1891], Madrid, Hyspamérica, 1985.

POLÍTICA EDITORIAL Y GÉNEROS EN EL DEBATE DE LA HISTORIA. MITRE Y LÓPEZ

por Roberto Madero

Entre 1880 y 1886 tuvo lugar uno de los debates intelectuales más importantes del siglo XIX argentino. En una época rica en controversias institucionales, parlamentarias y culturales, Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre, dos personajes muy conocidos en la política y en lo que entonces se llamaba república de las letras, discutieron sobre la historia del país. Disputaron sobre los hechos, los hombres y los significados que esa historia aportaba a su presente. Polemizaron sobre las fuentes históricas, cuáles debían usarse y cómo, y por fin se enfrentaron sobre el modo de escribir historia y sobre los medios más adecuados para canalizar esa escritura: los diarios, las revistas o los libros.

En sus diferencias sobre los hechos, la investigación, la escritura y el público de la historia, ambos produjeron numerosos textos, de diverso género y formato bibliográfico. López publicó en el diario *El Nacional* el *Debate histórico* y dos novelas históricas, *La loca de la guardia* y *La gran semana de 1810*. Los textos publicados por Mitre en su propio diario, *La Nación*, fueron sus *Comprobaciones históricas*; un ensayo bibliotecológico titulado *Los bibliófagos*; dos relatos históricos breves titulados "El problema del duque de Alba" (firmado por Andrés Mellado) y "El desertor" (con la firma de Cecilio Navarro), además de *Mayo*, un editorial referido a las fiestas patrias. (1)

Éstos son los textos fundamentales, pero se podrían agregar otros que, en términos generales, surgieron como resultado de los complicados desplazamientos de los escritos entre diarios, folletos, revistas y libros, y en los que se anunciaba o justificaba cada cambio. Por otra parte, el soporte editorial del diario permitía un tipo de textos de difícil clasificación, tales como avisos o comentarios sueltos, pero no por eso de menor incidencia en los efectos del debate. Las

intervenciones fueron, pues, diversificadas y, extendidas a otros registros, cubrieron un amplio campo de textos. Ese empeño estaba motivado por apuestas existenciales. El estilo, el vocabulario y las estrategias publicitarias que ambos contendientes emplearon para llevar a cabo el debate remiten, por un lado, al código de honor de las sociedades del antiguo régimen y, por otro, a los principios o reglas explícitas o implícitas que habían organizado las conductas en la república de las letras de los siglos XVII y XVIII.

Así, desautorizar un texto o ignorarlo, como en efecto ocurrió entre López y Mitre, equivalía a quitar la honra y a cuestionar la opinión de quien lo escribía. De la posición pública y del alcance de la obra de los contendientes da cuenta un recuerdo de Borges; al evocar los pocos libros en castellano de la biblioteca clásica francesa e inglesa de su padre, menciona entre ellos las obras de Sarmiento, Mitre y López, "que todo el mundo tenía". (2)

Cuando Ricardo Rojas edita el debate en 1916, en la colección "Biblioteca argentina", define nítidamente una nueva concepción historicista de la cultura y las letras nacionales. Según la "Noticia preliminar" que abre la edición, es Mitre quien sienta el fundamento del saber histórico moderno, basado en la separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento del pasado. Los instrumentos que explican y justifican esa separación trascendental son previsibles para quien —como Rojas— ha examinado la empresa histórica europea en función de un proyecto destinado a formar una conciencia nacional; de ahí su insistencia en la búsqueda de objetividad de Mitre y el énfasis en su sistema de investigación y crítica documental. Sin embargo, uno de los instrumentos que explican y justifican la separación trascendental entre sujeto y objeto de conocimiento resulta inesperado para la época: "creo que lo esencial de esta polémica no fué, como en otras, la lucha en sí misma, sino las cosas que en ella se debatían. […] Baste recordar que se lanzó el reto en un libro y el agredido recogió ese guante en otro libro, pues más de cuatrocientas páginas escribió Mitre para sus *Comprobaciones*. Con ochocientas le contestó su adversario; y Mitre replicóle con un segundo volumen de cuatrocientas páginas. He ahí un rasgo característico de esta polémica solemne y grandiosa". (3)

Rojas utiliza la instrumentalidad epistémica y consagratoria que tiene históricamente el libro —a diferencia del debate en los periódicos— y destaca su naturaleza trascendental y ajena al conflicto inmediato. Pero esa instrumentalidad, en tanto el debate ha nacido en

los diarios y la polémica se ha desarrollado y publicado en ellos, no debe pasar inadvertida. Para inducir a su lectura, Rojas antepone una identificación esencial del texto con el libro frente a una fuerte tradición anterior que identificaba los textos con los diarios, como es el caso de su ejemplo contrastante de la polémica entre Sarmiento y Alberdi. (4)

Mitre y López mostraron en el debate preocupación por la retórica, entre otras cosas por un control de las normas genéricas de la historia y de su propia palabra. Respetaban todavía la autoridad de esa disciplina, como parte de la tradición clásica, y eso vinculaba el género de la historia con las bellas letras, con los elementos más poéticos y literarios de la escritura tal como hoy la entendemos. Para ambos esa autoridad clásica había sido después de todo un modelo inicial, una lectura escolar obligatoria, intensa, valorada y sistemática, más aún que en Europa. El debate nos remitirá entonces a ese trasfondo clásico pero también a la dislocación de esa tradición con la irrupción del romanticismo y el positivismo.

Visiones, perspectivas y concepciones de la historia

En primer lugar, analizaremos el debate como visión del pasado. Para López, en oposición frontal a la historia romántica y conciliadora que postula Mitre, los protagonistas de la historia son los actores típicos de la tradición republicana:

> La historia argentina es única y exclusivamente historia política. […] En nuestro territorio no se hallan enterrados los secretos de civilizaciones, ni de cultos, ni de razas perdidas, que, como anillos de una cadena inconmensurable, se hallen ligados en la oscuridad de los tiempos con nuestra raza y nuestro tipo social. […] Hemos hecho nuestro viaje de venida desde España. […] Hemos traído una lengua conocida hasta en sus últimos filamentos. […] No hemos tenido tiempo ni desarrollo propio para caracterizar una nueva entidad etnológica. […] Nuestra vida, toda entera, está todavía en la plaza pública.

Se trata, así, de examinar y a la vez juzgar moralmente a los actores individuales, colectivos e institucionales que han participado con sus ideas, sus intereses y pasiones en la vida pública. Por otra

parte, su perspectiva renuncia a situarse por encima del enfrentamiento público que preserva las libertades republicanas. Más aún, la lucha activa por los intereses de cada cual —y el historiador no se excluye de ella— asegura la representación del público consagrada en la ley al combatir la corrupción y el despotismo. López incorpora en esta perspectiva de la tradición republicana sus hábitos mentales de abogado y la vertiente jurídica de la tradición clásica:

> Nosotros pertenecemos a una escuela totalmente diversa, y creemos que la única filosofía de la Historia consiste en la regla moral y jurídica con que todo el juego y el torbellino del movimiento humano arriban a la consagración del bien que produce la prosperidad de los pueblos, o a la consumación de las iniquidades o violaciones del derecho que los lleva a su desgracia.

De este modo, las alternativas de la historia corresponden a esos hábitos más sistemática y espontáneamente que las declaraciones o los vocabularios que remiten a ella de forma explícita.

En cambio, la visión del pasado argentino que defiende Mitre encuentra en la nación romántica su personaje central. La nación no es en ella un término derivado del derecho de gentes, ni —como en López—parte de un vocabulario republicano fuertemente restringido en su fuerza igualitaria por sentimientos de clase o por el desmesurado lugar que ocupa la propiedad individual en la práctica y la tradición del derecho civil. Para Mitre, se trata de una verdadera nacionalidad, fundada, punto por punto, en lo que López considera inexistente: una civilización o raza, valores de igualdad compartidos y una lengua, todo lo cual proviene de antiguas diferencias y divisiones progresivamente superadas, hasta constituir en ese proceso histórico trascendente una cultura nacional preexistente, que culmina de manera orgánica en una república democrática. Es una visión que concibe la división pública como algo menor, falso o circunstancial, o bien como una violencia extrema que amenaza la existencia misma de la nación.

La división pública y su violencia son incorporadas al pasado, donde el proceso histórico las encauza o domestica como parte esencial de su destino, conjurándolas o expulsándolas así del presente y su unidad fundamental.

Esa visión de la historia se acompaña de la perspectiva trascendental del historiador, que se quiere ajeno a cualquier interés particular:

> La nación argentina […] puede desaparecer como raza y como pueblo, sin dejar por eso de ser un territorio poblado, si no se retempla en la fuente primitiva de su origen democrático. […] La guerra civil, el aislamiento, la anarquía, los despotismos locales, habían relajado los vínculos nacionales: el patriotismo, era una idea más bien que un sentimiento; apenas si los hijos de la misma madre se reconocían hermanos como descendientes de los hombres de mayo, padres de la patria argentina.

La corrupción y el despotismo, cuya presencia en la turbulenta sociedad argentina no se le escapa, y que en la historia de López constituyen una cuestión prioritaria, para Mitre no son tan apremiantes: su intensa experiencia política y su eficacia como arquitecto constitucional y presidente de la nación lo autorizan a ver las cosas de ese modo. En la acción política general del mitrismo, se trata de consolidar la unión ya alcanzada en torno al Estado, asimilar una gigantesca población de inmigrantes de diverso origen nacional y social y prepararse para afrontar lo que depara una coyuntura de guerras fronterizas en el continente. La historia tendrá, para Mitre, la misión de fijar firmemente en el pasado los signos de la nación y promover el sentimiento nacional, sin considerar demasiado a quién beneficiarán políticamente estas concreciones. Así lo señala en su editorial "Mayo", con motivo de la celebración del aniversario del 25 de mayo en 1882, para la cual provee una justificación y una convocatoria que pueden implicar a la vez la construcción de la memoria y su sentimiento. "Fundar la libertad y consolidar la sociedad" es la tarea del momento: "¡Preparémonos!".

Por perentorios que parezcan estos fervores, resultan patéticos para López, que entre el 20 de mayo y el 5 de junio de ese año publica, en un diario más resueltamente porteño, *La gran semana de 1810*, texto en el cual propone una memoria más irónica:

> ¡Hoy es el día de los grandes recuerdos! Trescientos años pasados en el oprobioso sueño de la esclavitud se desmoronaron en este memorable día ante el sol refulgente de

> la Libertad. El pueblo, el gran pueblo argentino, aquel pueblo robusto que se inspiraba en el rostro luminoso de nuestros abuelos, levantó su voz prepotente; y con el ademán heroico de su brazo invencible, adornado del bonete frigio, y armado con el puñal de la libertad, dominó la furia de los leones… La obra del pueblo y de la democracia… Pero ¿dónde está la patria?… Ahí no hablan de ella.

Las diferencias pragmáticas que adoptan frente al roquismo en estas visiones y perspectivas históricas —clásica, parlamentaria y elitista en López; romántica, centralizadora e igualitaria en Mitre— no inciden tanto, sin embargo, en el plano epistemológico general. En cambio, sus respectivas concepciones de la obra histórica resultan fundamentales.

La concepción literaria de López, al igual que su visión del pasado, informan una relación fluida e imaginativa entre el autor, su materia tradicional, su texto y su público:

> Una vez bien informado, el escritor, ante todo, debe ser artista y compositor, y manejar los colores de su paleta de manera que su obra reproduzca el drama del pasado por la adaptación y por la oportunidad de su estilo, dejando la documentación como se dejan debajo de tierra los cimientos de todos los monumentos.

Es cierto que, también en el *Debate histórico*, asigna a los historiadores de la libertad una parte fundamental en los hechos mismos de la historia. Sus obras "corren de su fuente hasta entrar en el vasto mar de la cultura humana y de la emancipación de la razón. […] Nadie rehará, ni completará, ni llenará vacíos en las obras de Tácito, de Salustio, de César o Tucídides". Pero este tono serio o grave no impide que su concepción literaria de la obra histórica le permita pasar abiertamente del género polémico a una prosa histórica no sólo dramática sino novelística y hasta satírica. No se trata, en la construcción de la memoria, de fijar los signos del pasado, sino de devolverles una inestabilidad original y emancipadora en el presente. De allí que luego de las ironías frente al sentimiento popular de la nación con bonete frigio y puñal en mano, *La gran semana* espere con una ironía mayor a los eruditos que como Mitre piensan que él no maneja documentos. La novela despliega una serie de cartas que hace

hablar a los personajes del pasado como lo hicieron por primera vez, como un denso palimpsesto documental que se deja de ver como un cimiento.

Por su parte, llevado por la tensión del debate, Mitre terminará por subordinar una radical concepción romántica de la obra histórica a una positivista, claramente científica, rompiendo así con una idea más balanceada y coherentemente liberal. Pero ambos momentos combinan elementos muy similares en un equilibrio diferente. En la historia tal como la entiende Mitre participan de un lado las fuerzas oscuras, instintivas, colectivas y laboriosas de la sociedad, y del otro las progresistas, concientes, individuales y geniales de los padres de la patria, dueños de esas ideas que —más bien que los sentimientos— habían salvado a la nación del desmembramiento. Su obra se esfuerza por conciliar el pueblo bajo y el gran individuo, la fatalidad y la libertad, las leyes y la creación, lo general y lo particular. Así, Mitre puede concebirse como intérprete heroico del curso de la historia, dueño de una palabra reveladora de la conciencia nacional, y es desde ese activo patriotismo que califica de "curial" la propia argumentación excesivamente erudita que dice verse obligado a usar contra López. Pero también puede concebirse, ante quien pone en duda su verdad y persona, como investigador y expositor fiel de una porción de esa realidad esencialmente inscrita y predestinada en sus hechos: "Del trabajo preparatorio en la confección de la historia patria […] somos simples obreros, que concurrimos a allegar los materiales del futuro edificio […], el arquitecto vendrá después". A la obra literaria de López, Mitre opone una obra del conocimiento exacto, físico o natural, en la que se elaboran lenta y colectivamente los hechos menores de un único destino:

> Dar ordenación clasificándolos, a esa masa de hechos informes o no bien definidos; desprender de ellos su correlación necesaria, su trascendencia y eficiencia; asignarles su significado, desentrañando la acción conciente de los actores en ellos o el resultado fatal que debían producir o han producido; formar de las partes un conjunto, y del conjunto la ley a que ha obedecido en sus múltiples evoluciones y transformaciones, hasta asumir una forma articulada y una constitución orgánica, tal es el objeto de la historia, de cualquier modo que ella se escriba.

Estrategias de argumentación

Esta concepción positivista se complementa en el debate con su estrategia de argumentación. En efecto, Mitre se jactará de ignorar las posiciones ideológicas generales propias y de su adversario y, más aún, de obviar todo aspecto personal, limitándose a documentar y probar su materia. Si no nos detuviéramos en ciertos pasajes breves e injuriosos, si no recuperáramos todo lo que se ha perdido en la transposición de los textos a diversos soportes editoriales, y si no reparáramos en el uso selectivo de los textos que la transposición ofrece, parecería que Mitre logra transformar la polémica histórica en un libro de historia que no depende en su relato de adversario alguno y en el que insiste —como lo sugiere el título: *Comprobaciones históricas*— en listar y criticar datos para probar hechos y leyes históricas, dentro de una narración comentada y cronológicamente ordenada. Despliega así una estrategia de argumentación erudita demasiado ostensiblemente basada en documentos: "Y no basta conocer uno ni muchos documentos; es necesario conocerlos todos, pues uno sólo que falte puede anular o dar diverso significado a todos los demás".

La estrategia de argumentación de López es en cambio conciente o inconscientemente casuística. Los hechos del caso y los valores o reglas con que se los juzga son diversos y móviles, lo que los transforma en núcleo de elementos polémicos, que además de hallarse referidos a un mundo de particulares, fácilmente puede remitir y comprometer al autor, al lector o a su rival, de forma discursiva o narrativa. Es un hábito mental de abogado que podemos ver en acción, en su versión narrativa, en *La Loca de la guardia* (publicada entre el 19 de junio y el 8 de agosto de 1882). La señora Morgado se ha casado con Marquiategui, un oficial del imperio español en Chile.

Terriblemente celoso, el oficial —un criminal de guerra— no la respeta como persona y no le puede dar hijos. Tal vez por todo eso la señora se enamora de Necochea, un oficial del ejército de la independencia, que además de estimarla, es honrado y caballeresco. El escándalo estalla y el libertador San Martín interviene haciendo encerrar a Necochea y confinando a la mujer junto con su marido en un destierro vigilado. La situación pone en conflicto varios criterios de valor o reglas de evaluación.

En primer lugar, no sólo los protagonistas rompen la ley, sino también quienes los juzgan: la señora desafía una institución civil

considerada sagrada, desafío que podría excusarse a partir de derechos y leyes religiosas o civiles de orden diverso —por ejemplo, falta de amor de su parte y falta de conciencia y esterilidad del cónyuge. Pero, por otro lado, San Martín abusa despóticamente de sus atribuciones públicas al intervenir en el dominio civil sin mandato, y en nombre de una moral republicana antigua útil, en este caso, a ciertos prejuicios católicos. (En efecto, la prosa de López nos informa con precisión que el general era un republicano austero, y que únicamente se había puesto a desempeñar el papel de cura en ese caso, y otros similares.)

La condena es ineludible. Sobre el final, nos enteramos de los remordimientos de la mujer al ver morir a su marido en sus brazos, aunque sólo "como un eco fatídico que desprendido del mundo siguiera resonando y resonando por las inescrutables esferas de la eternidad, donde solo la conciencia tiene oídos para escucharlo". Necochea termina casándose con ella. (5) El desprecio que revela San Martín por los intereses y derechos de la mujer y el oficial es desde luego menos condenable que el que muestra por Buenos Aires, al desertar, frente a la barbarie, y con el más fuerte ejército que habría financiado la ciudad —todo en nombre de su propia gloria o del ideal de la libertad americana. En cualquiera de los dos casos y más allá de los matices que los diferencian, el comportamiento de San Martín en *La loca de la guardia* revela y denuncia un mismo fundamento natural del orden del mundo, a través del cual los hechos o derechos quedan sometidos a la forma única y trascendente de esa supuesta naturaleza, y a una única lectura o significado teleológicos.

Lo que opone López a Mitre aquí en forma narrativa es lo mismo que oponía a la estrategia argumentativa de Mitre basada en documentos:

> No hay abogado ni curial, ni hombre medianamente educado, que no sepa que la historia de su pleito necesita estar apoyada en documentos. Pero es que saben mucho más que eso también: que esa prueba de los documentos se puede suplir y aun combatir con éxito, porque lo esencial para la justicia es la verdad de los hechos y no la letra material de los documentos.

Se puede advertir en el razonamiento de López, otra vez, el sólido hábito de letrado, capaz de relacionar o justificar muy diversos planos, hasta las formas más generales del conocimiento y de un orden que no

es desde luego el natural:

> A nadie le es dado apreciar matemáticamente en el presente el valor y la operación de los factores que vienen del pasado y que preparan el porvenir. Su verdad consiste en la lucha y el debate. Las causas son fenómenos morales que no tienen nada de seguro ni de estable, como el número y la línea; y por lo mismo que la historia es lucha, o seno insondable de pasiones y de intereses, movimiento incesante y siempre problemático, constituye un orden de cosas propio, que es totalmente ajeno al carácter y a los procederes de una ecuación matemática, y en el que los actores mismos obran impulsados por principios de convención, de debate, de interés, sin poder resolver ni definir el problema final, como se resuelven todos los problemas de geometría o de la aritmética.

La novela, sin embargo, era más oportuna que esas declaraciones, no sólo por comprometer al lector en un conocimiento práctico de los peligros más generales de las premisas racionalistas que sustentan la historia de Mitre, sino también por ser publicada en la prensa periódica liberal de *El Nacional*, durante las reformas laicas del Estado, mientras que en el parlamento, un militante católico como Pedro Goyena predicaba que la república y la Iglesia debían compartir una misma concepción del ser individual y social. No era necesario que la novela caracterizara a su interlocutor como lo había hecho antes —como "envuelto en el polvo fascinador de su archivo y de sus inclinaciones al arcaísmo simbólico de las generalizaciones"— para instalarlo de pies a cabeza en el bando católico, a pesar de hallarse Mitre, naturalmente, junto a los liberales.

Para responder a *La loca de la guardia*, Mitre recurrió a dos breves relatos históricos que argumentan cosas diferentes de las que sugiere el uso deliberado y meticuloso de las características de la edición. En su turno en el uso de la palabra, al día siguiente de terminar la entrega de la novela de López en *El Nacional,* publica en *La Nación* "El problema del duque de Alba", firmado por Andrés Mellado (9 al 11 de agosto de 1882). El problema que plantea el relato es casuístico, un dilema que pone en conflicto jurisdicción y ley, valor y justicia. Se trata allí de servir al Rey en guerra contra el Vaticano o de servir a Dios. El duque vence hasta las puertas de la ciudad santa, para

retirarse sin invadirla: “Cuando los reyes de la tierra peligren tú serás cimiento de los tronos [...]. En Roma, vive y gobierna”. Desde luego, la casuística es un género muy recurrente y visible durante el periodo de las reformas laicas, y esta respetuosa pero tajante distancia frente al Vaticano, al no ser acompañada de ningún vínculo explícito con los contendientes, podría ser puesta a cuenta del tiempo.

Pero apenas culminada la historia de “El problema del Duque de Alba”, Mitre publica, el 12 de agosto, “El desertor”, que lleva la firma de Cecilio Navarro. Igualmente casuístico, este relato es simétrico, en la trama, a *La loca de la guardia,* y se complementa en su mensaje con “El problema del duque de Alba” como para enfrentar las acusaciones contenidas en la novela. El protagonista es un soldado castigado a causa de un enredo amoroso con una mujer; tras desertar, recurre al rey, quien lo juzga pero sin darle a conocer el fallo que, en cambio, envía con el soldado mismo en sobre cerrado para que sus superiores lo lean y cumplan con lo que en ese papel ordena. El soldado conoce la leyenda clásica y sabe que puede ser objeto de un castigo, pero cumple la orden del monarca, que vindica sus acciones y sus derechos. Precisamente lo opuesto ocurría en *La loca de la guardia*.

La obediencia a la ley se impone, en la subjetividad misma, a la posibilidad de beneficiarse eludiendo su rigor. Este desenlace es, sin duda, opuesto a lo que sucede en *La loca de la guardia*.

Con ambos relatos, el primero en relación con el ámbito público y el segundo con el privado, Mitre defendía su valoración de la ley y su lugar en el bando liberal. (6) Aunque el contenido de su defensa podía ser previsible, Mitre hizo una verdadera demostración de fuerza, al medirse con el rival en su terreno, con las armas casuísticas escogidas por López.

En este sentido, las características de la respuesta integran una serie que se remonta hasta el comienzo del debate, cuando Mitre dispensó una extraña recepción a una obra de su rival. A un par de días de la aparición de la *Historia de la Revolución Argentina desde sus precedentes coloniales hasta el derrocamiento de la tiranía en 1852. Introducción* (el 1° o el 2 de julio de 1881), en la que López ataca en un crescendo irresistible la *Historia de Belgrano* (1876) de Mitre, sin duda su mejor texto, *La Nación* rompía su ya afianzada tradición de reseñar de inmediato todo libro de historia que acabara de salir, haciendo un silencio demasiado evidente sobre la novedad. (7) En lugar de eso, el 3 de julio publica “Los bibliófagos (extracto de una

bibliografía americana)" de Mitre, un texto del ramo bibliotecológico más especializado, de registro a la vez científico y satírico, sobre los insectos que devoran los libros o los autores que incuban en los sitios mal iluminados de la república de las letras en el Plata. El artículo propone un método higiénico de exterminación: colocar insecto y libro en una campana neumática de vacío, además, por supuesto, de "aumentar la masa de lectores". Era todo lo que podía hacerse contra la alimaña, "sin salir de los límites de la bibliografía". Es decir, se respondía exponiendo al rival como un insecto, y se lo aislaba deslegitimando esa respuesta como tal, al no nombrar al libro ni a su autor y al atender, exclusivamente, con estricta erudición y ciencia, al objeto de conocimiento.

Estrategias de publicación

Si lo que distingue la escritura de López son, como hemos visto, sus hábitos de letrado, Mitre se destaca por la diestra aplicación de la cultura de prensa en su conocimiento y su práctica de la historia. No obstante, ninguna de sus intervenciones anteriores se compara en el manejo de los usos editoriales con las *Comprobaciones históricas,* un texto que pasa por la revista, el diario y el libro y que alcanza, en esta última forma, una sexta edición. (8)

Comenzada la publicación en la *Nueva Revista de Buenos Aires* el 28 de agosto de 1881, el mismo texto apareció también en *La Nación* al día siguiente, precedido por una presentación que pretende enmarcarlo según los criterios del soporte editorial originario: "buscando principalmente que ese terreno neutral conservase su carácter de discusión literaria, sin confundirse en la corriente impetuosa y turbia del diarismo con el que la polémica pudiera desnaturalizarla".

Concluida la publicación en el diario, el material pasará a un primer libro casi enseguida, a comienzos de octubre del mismo año, con el siguiente título: *Comprobaciones históricas. A propósito de la "Historia de Belgrano"*. Las réplicas de López determinan una nueva serie en el diario, que comienza el 11 de febrero de 1882 y que, una vez terminada, vuelve a pasar a libro a fines de marzo o principios de abril de 1882 con el título de *Nuevas comprobaciones históricas. A propósito de historia argentina*. Ese mismo año se edita —siempre a través de Carlos Casavalle— un libro único y final en dos partes: *Comprobaciones históricas. A propósito de algunos puntos de historia*

argentina, según nuevos documentos. (9)

Para los contemporáneos fue difícil leer con plena naturalidad el texto según las pautas de una o de otra forma editorial. En el diario Mitre implementa, explicita e invoca constantemente las formas del libro: una sinopsis analítica de los capítulos que comprenderá la segunda parte, que aparece en la primera plana con abigarrada negrita, tiene tanto la forma del índice de un libro como la tensión extrema de una polémica que adquiere, por momentos, el tono de una verdadera lapidación. Esos anticipos pasan a ocupar directamente un lugar en el libro, donde de la representación y de la práctica del público, como público activo —concepto clave en el periodismo— no aparece nada. Además, una serie de repetidos avisos anuncia la publicación próxima o reciente del libro que, como está previsto, recogerá lo aparecido en el diario.

En el libro, las formas y menciones del diario —ahora consideradas algo incidental y ajeno a las necesidades de la lectura y la escritura— no son, sin embargo, censuradas por completo, pero salvo verdaderas excepciones, son subordinadas formal y jerárquicamente a través de la adición de textos preliminares.

En la inmediatez de esos traslados se suceden una tras otra las ediciones, en particular la última, en tanto responde al fin de un modo puro a una determinación de la lógica y de la forma editorial del libro. Así, la sexta edición no es justificada por un cambio de contenido, ni por una vieja práctica de encuadernación final de entregas por pliegos, ni por una demanda del mercado. Si Mitre se sirvió del diario y sus modos discursivos para la polémica, el hecho de concretarla en el libro, llamativamente opuesto al diario, y aun diferente de los libros corrientes, implicó modificar las formas del libro como condición para legitimar un objeto de conocimiento histórico que trascendía las divisiones del público en el presente, al pretender responder únicamente a la indagación del pasado y al interés general o nacional.

Leído el texto en el diario, los pasajes que aluden a la política o hieren al rival aparecen amplificados. Así, por ejemplo, junto a un gran mapa de Buenos Aires en primera plana —un tipo de ilustración entonces excepcional—, en un artículo titulado “Topografía histórica” se presenta el tema como “representación gráfica de toda acción reductible a medida matemática sobre la superficie de la tierra”. Se trata, sin duda alguna, de una representación gráfica del debate mismo. La alusión es acompañada por un breve pero iracundo

“examen de los cincuenta errores del señor López, en sólo cinco páginas”. En el libro, el mismo mapa se pliega en un apéndice al final del volumen, como parte de una metodología erudita de análisis y comparación junto al texto del capítulo.

Los pasajes de índole polémica, fuera de las tensiones inmediatas y de las clientelas del diarismo, resultan irrelevantes al asunto.

Pero las dos ediciones previas no han sido suficientes para dar forma a ese libro y a esa lectura. Por eso la sexta edición, además de incorporar una advertencia que intenta justificar textualmente la continuidad respecto de los dos volúmenes anteriores, agrega una forma editorial innovadora para un libro de historia: una exhaustiva tabla analítica de las materias contenidas en el texto, con el propósito de integrar las dos partes “y facilitar su consulta a los que tengan que comprobar por sí los hechos en ella comprobados”.

Habría, entonces, dos lecturas que no parecen adecuarse suficientemente a la que Mitre busca para la historia: la que marca la prensa política y la que se traslada del diario al libro sin ser depurada de los lazos implícitos y formales que el diario mantiene con el presente y con un público específico. Este traslado era usual en las ediciones de autores del país, realizadas sobre todo teniendo en cuenta a los amigos y sus juicios. Pero, junto con las nuevas formas que asume la vida pública, surgen nuevas representaciones del público (distinto del activo y dividido propio de la cultura de prensa) y formas de lectura más contemplativas y diferenciadas. Incluso frente a quienes son capaces, por sus hábitos librescos, de reconocer en el diario el alcance estrictamente polémico de dos precarios relatos breves o de un artículo de índole bibliotecológica. Se está imponiendo el Estado, tanto en el alma como en una nueva forma del saber.

La edición definitiva de las *Comprobaciones* es un libro de historia en su sentido más pleno. El término “discusión” que el autor utiliza en la advertencia citada sugiere incluso un discurso en el presente y, junto con el relato en el pasado, designa uno de los dos modos convencionales de una exposición histórica. De la polémica sólo queda una secreta alusión y una referencia elíptica que tampoco incluye nombre de autor. Y en la “Tabla Analítica” se registra —como tema, como materia— el nombre de López.

Uno de los análisis más sutiles del diarismo que se han producido últimamente —el de Tulio Halperín Donghi— permite asimilar la labor bibliográfica de Mitre a una serie de estrategias comunes y

entenderlas así como institución cultural y también en las relaciones que impone a otras formas impresas. (10) Para el primer caso, se la puede comparar con un excelente ejemplo de uso político de la autonomía de las letras, cuando *La Tribuna* acusa a *La Nación Argentina* de facciosa, por ignorar el placer estético que produce la elocuencia con la que se ataca sus posiciones. Para el segundo caso, puede leerse un vocabulario común entre posiciones rivales en el anuncio, en *El Río de la Plata* de Hernández, en marzo de 1870, de un nuevo semanario de literatura, *El Fénix*: "campo neutral", "libro en donde, alejados [*sic*] de la peligrosa vecindad que tienen en nuestros periódicos políticos, pueda nuestra joven literatura consignar sus aspiraciones". (11)

La labor bibliográfica de Mitre se inserta —antes que en condiciones consideradas únicamente objetivas e inalterables— en una serie de negociaciones frecuentes entre la publicación, la literatura y la política. Al mismo tiempo, en su polémica con López, ligada a las nociones y a las prácticas de la historia, esas negociaciones se rompen momentáneamente, aunque en detrimento de una ambigüedad más rica.

Por regla general Mitre mantiene un sabio y liberal equilibrio entre la historia como erudición frente al pasado y la historia como experimentación tradicional de la razón y del sentimiento públicos ante el presente. Tal como reza la máxima adoptada en su debate con López, la suya es una historia hecha con los hechos pero también con el alma ("*In anima et factis*"). No obstante, si ese equilibrio se ha integrado antes coherentemente en la forma de un diario que desde su fundación se quiere —sin llegar a serlo— una serena tribuna de doctrina, empujado por el debate, Mitre desplazará su perspectiva hacia los hechos, llevándolos al libro como un dato puramente objetivo. Ya no presentará esos hechos librados a la experimentación hermenéutica de la tradición en la que se debaten y expresan las coincidencias entre el pasado y el presente, sino sometidos exclusivamente a la experimentación científica, que se sitúa fuera de esas tensiones y es ajena a su expresión, como una verdad trascendente sobre el pasado. Presentará entonces exclusivamente el libro —en el diario y en el libro propiamente dicho— como forma y emblema de un nuevo saber, de otra comunidad interpretativa y de otra sociabilidad. Se impone en la república una forma y un emblema de difíciles intercambios entre el público del pasado y el del presente,

escindidos en las figuras del investigador activo y del lector pasivo de la nación.

El recorrido del diario al libro se alejaba al fin, sin salir de los límites de la bibliografía, de un pasado diarístico, donde —tan temprano y con tanta pasión— se habían ilustrado materias de interés público. A Rojas, ayudado por sus contemporáneos, le tocaría transformar una simple tormenta eléctrica en un apocalíptico fin del mundo para formar así una iglesia, es decir, una comunidad visible de fieles.

En cuanto a la estrategia editorial de López, parece un intento de restaurar la variabilidad y la falta de garantías cognitivas que veía, al igual que Mitre, en la cultura de prensa.

López publica su *Refutación a las Comprobaciones históricas sobre la "Historia de Belgrano"* en *El Nacional*, entre el 1° de octubre de 1881 y el 1° de marzo de 1882. (12) No tiene reparos en seguir en la polémica las formas rápidas y públicamente conflictivas del diarismo. Al comenzar su gran libro, *Historia de la República Argentina* (1883), simultáneamente con el debate, vuelve sin embargo a tratar temas centrales para el público, pero con una serie de inversiones irónicas que utiliza en el libro más aún que en las páginas del diario. En el debate, como lo señalamos, López se había opuesto a Mitre en la cuestión de la gestación de las razas; en el libro, en cambio, ahora dedica al tema largas páginas, trazando incluso una geografía histórica del pasado incaico del territorio, opuesta a la barbarie litoral: instalado en el bajo de una colina en el hermoso paisaje de Cruz Alta, el narrador de López descubre una ciudad con todas las características de la raza viril de los pelasgos, una perdida Roma Quadrata: "Tomamos la voz de ciudad de los romanos, no en el sentido de conjunto edificado, que le damos los modernos, sino, en abstracto, como asociación política, como capital municipal, *si es posible decirlo*". (13)

En el debate había negado la existencia de una raza propia; ahora definía a esa raza con una ironía más amplia:

> El criollo de clase decente y nacido de padres acomodados tenía el mismo tipo que el del común, tomando las cosas, en general, como es forzoso tomarlas en este caso; desde su más alta expresión hasta su última escala, desde el coronel Bustos o Güemes, hasta el carretillerito de aduana o el peón de muelle,

todos mostraban los mismos rasgos generales.

Después de haber cuestionado el simbolismo de las generalizaciones, pinta entero el carácter nacional:

> En el fondo de su carácter *nacional* (permítasenos decirlo) descubríase una confianza marcial, algo petulante y audaz si se quiere, sobre todo en el porteño, que había venido a convencerlo de que, por sólo haber nacido en la inmensa tierra que pisaba, tenía la obligación de ser valiente y desparpajado, y como un título de nobleza moral, que mal o bien se hacía reconocer como de su propio derecho. Al menos, eso era lo que en todas las regiones vecinas, españoles y sudamericanos decían de él, lo que cantaban, con satírica envidia, las canciones limeñas; lo que, bien estudiado, no estaba del todo fuera de la verdad.

Se había, en fin, opuesto a cada uno de los temas de una nación preexistente, pero ahora era necesario

> que los pueblos reparasen, al fin, que tenían su patria en el suelo vasto y feraz en que habían nacido, que constituían una nación y, permítaseme decirlo, porque es evidente, que constituían una nueva raza, por el acento vocal, por el temperamento, por la figura y por mil otras condiciones que transforman las generaciones humanas con más rapidez y eficacia que lo que se transforman las plantas y los animales transportados de un país a otro.

En todo caso, en esas ironías, que se daban en las formas usuales del libro y se dirigían al público de siempre, despuntaba, como en Mitre, un momento en que el libro, apropiado por el Estado, pasaba a manos desconocidas. Donde Mitre buscaba disciplinar las representaciones y las prácticas individualizadas del público, y las más colectivas y espontáneas, López no se cansa de insistir en todo lo que separa y debe seguir separando a ambas: “Porque así como no se cambia con artificio la constitución física de los individuos, no se cambia tampoco la índole moral de los pueblos. En este sentido, la Constitución de 1819 es la más oportuna y mejor concebida de todas

cuantas se han proyectado en el curso de nuestra revolución, incluso la vigente".

Desde luego, el pasaje es breve, aislado y aparentemente desvinculado del fragmento en el que aparece. Cierto conocimiento del texto y una lectura atenta permiten darle un sentido más amplio y, creemos, verdadero. Se trataría de una confesión abrupta del carácter falso de una nación preexistente en un libro que la construye para un público general pero al mismo tiempo jerarquizado en sus diferencias y sometido a ellas incluso a través de las prácticas del texto. Sería además una afirmación de la ley en tanto instrumento único de formación de la república.

Hacia el Centenario

El paso del diario al libro y una representación editorial problemática de ese cambio será otra vez practicado, pero además historiado y teorizado, como forma específica de construcción de la tradición nacional, sólo después del Centenario. Sin embargo, la práctica conflictiva del traslado habrá sido siempre fundadora de esa tradición

El paso del diario al libro y la representación editorial problemática de ese cambio deben ser considerados formas específicas de construcción de la tradición en la literatura nacional.

Como lo revela Esteban Echeverría cuando, en 1846, publica el *Dogma socialista* como libro (la primera edición había sido en 1839, en el quincenario *El Iniciador*),

> La forma del periódico que se dio a la primera edición de este escrito, no era la más conveniente para que se difundiera con facilidad y eficacia; y este fue uno de los motivos que nos han impulsado a reimprimirlo en forma de libro. […] La prensa doctrinaria, la prensa de verdadera educación popular debe tomar la forma de libro para tener acceso en todo hogar, para traer la atención a cada instante y ser realmente propagadora.

La solución que adopta, el pasaje del periódico al libro, señalará un rumbo en la cultura argentina, que tenderá al libro, elaborado de inmediato o construido retrospectivamente, tal como lo pone en evidencia el debate Mitre-López. Más tarde vendrán la exhumación, la fijación del texto, el facsimilar, los comentarios, las notas, las

ilustraciones. Todo un aparato que se consolida precisamente hacia los festejos del Centenario.

En 1916 Ricardo Rojas logra poner en forma de libro el conjunto del debate Mitre-López, pero su edición vela estéticamente y naturaliza lo que Mitre había impuesto violenta y visiblemente como estrategia y preceptiva. Eliminando el paso problemático del periódico al libro y las operaciones involucradas en él, afirma Rojas:

> Creo que lo esencial de esta polémica no fue, como en otras, la lucha en sí misma, sino las cosas que en ella se debatían. […] Baste recordar que se lanzó el reto en un libro y el agredido recogió ese guante en otro libro, pues más de cuatrocientas páginas escribió Mitre para sus *Comprobaciones*. Con ochocientas le contestó su adversario; y Mitre replicóle con un segundo volumen de cuatrocientas páginas. He ahí un rasgo característico de esta polémica solemne y grandiosa. […] [E]l espectáculo de la antigua guerra campal desaparecía entre las nubes y las minas hasta no interesar realmente sino a los técnicos de esa guerra y a los filósofos de nuestra civilización. (14)

Es cierto que al cerrar su erudita y voluminosa *Historia de la literatura argentina* Rojas explica las cosas de otro modo. El último capítulo de *Los modernos*, que es el de toda la obra (parte VII, "El ambiente intelectual", capítulo XXI, "Las empresas editoriales") consta de tres apartados en los que los periódicos, las revistas y los libros son los protagonistas sucesivos de una condensada historia del progreso natural, racional y en última instancia estatal de nuestra cultura. (15) Esas revelaciones contrastan con los ocultamientos con que él mismo había fijado el origen transparente de la historia nacional.

Considerando el momento de la publicación original del debate, tanto el país como el libro y el diario se han consolidado. Hacia el 900, el periodismo, como forma de elaboración y transmisión del conocimiento, cuestiona la certidumbre de que en su origen el pasado estaba estrictamente definido. Pero, a la vez, el interés original de una política facciosa, compartida entre el diario y sus lectores (por pasión o por hábito), amenazaba convertir, en el nuevo siglo, un sentido referido al pasado en otro referido a los compromisos y divisiones del día. Sin embargo, aquel interés había determinado el lugar de la

publicación frente a otras, su financiamiento inicial y constante, su dirección, su autoría pública, la prioridad de sus géneros y temas, su formato, su apariencia tipográfica, sus modos de circulación y lectura. Al desdibujar todo eso, la edición de Rojas, fatalmente, obvia nada menos que la comunidad interpretativa del diarismo y las formas en que se condicionaba, controlaba y recibía el sentido de los textos del debate.

Bibliografía

Néstor Tomás Auza, *El periodismo de la Confederación 1852-1861*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.

Néstor Tomás Auza, *La literatura periodística porteña del siglo XIX*, Buenos Aires, Confluencia, 1999.

Natalio Botana, *La libertad política y su historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Natalio Botana, *La tradición republicana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Ema Cibotti, "Periodismo político y política periodística; la construcción pública de una opinión italiana en el Buenos Aires finisecular", en *Entrepasados. Revista de Historia*, IV, 7, 1994.

Roger Chartier, *The Cultural Origins of the French Revolution*, Durham and London, Duke University Press, 1991.

Roger Chartier, *On the Edge Of the Cliff. History, Language, and Practices*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

J. H. Hexter, "The Machiavellian Moment", *On Historians: reappraisals of Some fo the Makers of Modern History*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

Adrian Johns, *The Nature of the Book Print and Knowledge in the Making*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998.

Francine Masiello, *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.

D. F. Mckenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

Wilfred Nipel, "Ancient and Modern Republicanism: 'Mixed Constitution' and 'Ephors'", en Biancamaria Fontana (ed.), *The Invention of the Modern Republic*, Cambridge, Cambridge University

Press, 1994.
Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York, World Publishing Times Mirror, 1957.
J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
Steven Shapin y Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle and The Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
Quentin Skinner, "The Paradoxes of Political Liberty", *Tanner Lectures on Human Values*, Cambridge, Harvard Univesity Press, 1984.
David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

1- Agradezco a Roger Chartier la inmensa ayuda que me prestó para elaborar y conceptualizar el trabajo general del que surge más recientemente este artículo. Ver Roberto Madero, *El origen de la historia. Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Las ediciones del *Debate* y de las *Comprobaciones* que citaremos en adelante son las de Ricardo Rojas, *Debate histórico*, Buenos Aires, Librería La Facultad, Tomo I, 1916, Tomos II y III, 1921; *Comprobaciones históricas*, Buenos Aires, Librería La Facultad, Tomo I, 1916, Tomo II, 1921. Salvo indicación especial, las citas de López y Mitre corresponden, respectivamente, a esas obras.

2- Ver James Irby, Napoleón Murat y Carlos Peralta, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1968; la entrevista original había aparecido en *Cahiers de l'Herne*, París, 1964, en el número dedicado a Borges.

3- Ricardo Rojas, "Noticia preliminar", en ediciones citadas en nota 1.

4- Las diferencias de publicación entre el debate de Sarmiento y Alberdi y el de Mitre y López no son tan obvias como Ricardo Rojas lo establece. En ambos episodios la labor bibliográfica en relación con la forma impresa y la representación de esa labor co-mo parte del debate guarda una instructiva similaridad. Entre los trabajos recientes, ver Adolfo Prieto, "*Las ciento y una*. El escritor como mito político", en *Revista Iberoamericana* , LIV, 143, Pittsburgh, abril-junio 1988; Julio Schvartzman, "Pólvora y tinta. La estrategia polémica de *Las ciento y una*", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle),* Buenos Aires, Biblos, 1996; Diana Sorensen: "Los ardides de la disputa. Alberdi lee el *Facundo*", *El* Facundo *y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

5- Vicente Fidel López, *La loca de la guardia*, Buenos Aires, A. V. López, s/f.

6- Para la reafirmación a través de la ley de los límites entre lo público y lo privado dentro de la tradición republicana, ver David A. Brading, *Orbe Indiano. De la*

monarquía católica a la república criolla. 1492-1897, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. Para un modelo de lectura equilibrado de la tradición intelectual republicana en la Argentina, véanse los trabajos de Natalio R. Botana, en particular *La tradición republicana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

7- En contraste, *El Nacional* , diario federalista porteño muy cercano a López y en pica frecuente con *La Nación*, dio al primer volumen de la *Historia de la Revolución Argentina*… una bienvenida inmediata en un elogioso editorial el lunes 4 de julio.

8- Las *Comprobaciones* aparecieron en la *Nueva Revista de Buenos Aires*, II, septiembre de 1881. En la entrega de octubre Mitre da a conocer las razones por las que habría decidido abandonar la revista y pasar al diario. Un texto similar es publicado en *La Nación* el 30 de agosto de 1881 y otro en el libro. Para tomar en cuenta: de todos los artículos publicados por Mitre en la *Nueva Revista* por esas fechas, sólo fueron trasladados al diario, al menos mientras duró el debate, estos dos últimos y "Los bibliófagos".

9- Sobre la importancia de Carlos Casavalle como librero e impresor ver Ricardo Piccirilli, *Carlos Casavalle. Impresor y Bibliófilo. Una época de la bibliografía americana*, Buenos Aires, Julio Suárez, 1942.

10- Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato di Tella, 1985, capítulo V, "Hacia otro periodismo: de nuevo *El Río de la Plata*".

11- Halperín Donghi señala las amplias ventajas que deriva Mitre de la "postulación de un reino de las musas que no debe ser afectado por las discordias facciosas: de ese reino él es casi el soberano" (*op. cit.*). Para el análisis del diarismo y de las revistas del país ver Néstor Tomás Auza, *El periodismo de la Confederación. 1852-1861*, Buenos Aires, Eudeba, 1978; *Periodismo y feminismo porteño. 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1987, y *La literatura periodística porteña del siglo XIX*, Buenos Aires, Confluencia, 1999; Francine Masiello, *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1992; Ema Cibotti, "Periodismo político y política periodística; la construcción pública de una opinión italiana en el Buenos Aires finisecular", en *Revista de Historia*, IV, 7, 1994. También Adolfo Mitre, *Mitre, periodista*, Buenos Aires, Institución Mitre, 1943.

12- La *Refutación a las Comprobaciones Históricas sobre la "Historia de Belgrano"* salió, después de su publicación en *El Nacional*, bajo el título de *Debate histórico. Refutación a las Comprobaciones Históricas sobre la "Historia de Belgrano"*, en dos tomos, en Buenos Aires, Félix Lajouane, 1882.

13- Vicente Fidel López, *Historia de la República*, I, Buenos Aires, Sopena, 1944. El destacado es nuestro. Las citas siguientes pertenecen a la misma obra y edición.

14- "Noticia preliminar", en Bartolomé Mitre, *Comprobaciones históricas*, *op. cit.*, t. I.

15- Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, *Los modernos*, II, Buenos Aires, Kraft, 1960.

MODERNIDADES

GÉNEROS, TRADICIONES E IDEOLOGÍAS LITERARIAS EN LA ORGANIZACIÓN NACIONAL

por Alejandra Laera

¿Cómo explicar la renuncia pública a la escritura de novelas que hace Vicente Fidel López en 1854, cuando acepta reeditar *La novia del hereje*, publicada en folletín en 1845, y redacta una carta-prólogo para la ocasión? ¿Y cómo entender, a su vez, el abandono de la poesía declarado por José Mármol en el prólogo, también de 1854, para la edición de sus *Poesías*, reunidas esta vez en tres tomos?

"Yo sé bien ahora que no soy yo quien estoy destinado a repetir a Cooper en la Argentina", admite López. "El poeta se agita hoy dentro de sí mismo, se busca, se interroga y no se encuentra", anuncia Mármol. (1) *Ahora*, *hoy*: es el tiempo del regreso de los exiliados tras la derrota de Juan Manuel de Rosas frente a Urquiza en Caseros. Pero es también el tiempo de expectativas frustradas, de reconsideración de los apoyos políticos, de nuevos alejamientos.

Para el proyecto de los letrados rioplatenses, la nueva situación nacional provoca, más que la concreción de los planes literarios anticipados desde el exilio, su reformulación. Si bien las declaraciones de López y Mármol responden a distintos motivos y encuentran justificaciones dispares (la incompatibilidad con las necesidades de la vida cotidiana, en un caso, y la falta de inspiración poética ante la nueva coyuntura, en otro), son un síntoma de la alteración del papel que los hombres de letras pensaban asumir en la constitución de una literatura nacional y de la función que les asignaban a ciertos géneros en ese proceso. Ni López se convertiría en novelista, como soñaba desde el exilio chileno o montevideano, ni Mármol seguiría siendo el poeta "que preludia su lira", como lo había retratado con cierto entusiasmo Domingo Faustino Sarmiento, tras conocerlo en 1846 en su viaje a Río de Janeiro, donde aquél estaba exiliado. (2) Sin embargo, el hecho de que estas renuncias se hagan públicas junto con

la reedición de textos que habían aparecido de manera parcial o dispersa implica tanto un *viraje de los proyectos literarios* como la *actualización selectiva* de los escritos producidos en el exilio, de acuerdo con las nuevas necesidades públicas y personales. Es decir: las modificaciones se realizan en el mismo momento en el que se supone que la presión política ha disminuido y que las trabas habrían dejado de existir.

La obsesión por constituir una literatura nacional y por definir sus características integra una preocupación de carácter más amplio acerca de la problemática de la nación. En su análisis de la generación romántica de 1837, Jorge Myers destaca que su obra estaba "supeditada a las necesidades que imponía un país nuevo, cuya tarea primordial era alcanzar un conocimiento adecuado de su propia realidad, para así poder definir su identidad nacional". (3)

Si antes de la caída de Rosas libros como *Facundo* y *Amalia* pusieron en evidencia que la alta eficacia textual radicaba en la consideración simultánea de los objetivos de corto plazo de la escena política y de los objetivos a largo plazo de la literatura, después de Caseros la relación entre literatura y política se modifica: más que de dar cuenta explícita del presente, se trata entonces de configurar narrativamente el pasado, de escribir la historia nacional. De ahí, en parte, el desplazamiento que realizan los mismos hombres del 37 de la novela o el romance a la historiografía. De ahí, también, el abandono definitivo de una poesía de carácter cívico, y la intensificación del lirismo que se producirá con la emergencia de una segunda generación romántica cuando, entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, se intente redefinir el carácter de la poesía nacional.

I
Novela

¿Ficciones inútiles o narrativas nacionales?

En su carta-prólogo a *La novia del hereje*, Vicente Fidel López (1815-1903) condensa buena parte de las inquietudes expresadas por otros letrados contemporáneos: "Parecíame entonces que una serie de novelas destinadas a resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudición, con paciencia y consagración seria al trabajo, era una empresa digna de tentar al más puro patriotismo". Si

esta empresa resulta imposible, es porque la escritura de novelas no se considera un trabajo y porque el "patriotismo" —y su paso hacia "lo nacional"— (4) no se encauza finalmente en la ejecución de un plan de novelas históricas.

En cuanto al primer aspecto, la justificación de López hace explícita la inviabilidad de una profesionalización para el hombre de letras, cuya única salida, como lo demuestra la caracterización de "publicistas" de la mayoría de los hombres del 37, sería el diarismo. El mismo Mármol, en un artículo escrito en 1851 para *La Semana*, de Montevideo, expone que uno de los problemas para la inclusión de "literatura" en los periódicos se debe a que la sociedad "no ha reconocido y clasificado aún la literatura como una 'carrera', como una 'profesión' social". (5) De hecho, y a luz de la producción literaria de las siguientes décadas, el único considerado "literato" por sus contemporáneos sería Juan María Gutiérrez, y no por sus ficciones y poemas sino por su tarea sistemática como crítico y compilador. Al explicar la emergencia de una literatura autónoma en Latinoamérica, Julio Ramos observa que ese proceso no puede reducirse, como generalmente lo ha sido, a las circunstancias sociales y económicas, y que "aunque es cierto que la incorporación al mercado de bienes culturales se sistematiza a fin de siglo, es indudable que desde comienzos del siglo XIX, con el desarrollo del periodismo, ya había zonas del trabajo intelectual atravesadas por las leyes del intercambio económico". (6) Esta cuestión, que sólo se resolvería parcialmente en los años 80, pone de manifiesto las particulares condiciones materiales que provocaron, en gran medida, el abandono de un plan novelístico tan organizado como el de López; esto es, el rechazo de las presiones cotidianas del diarismo, que se le aparecía como la única opción que vinculaba las letras al trabajo.

En cuanto al plan inicial e inconcluso de López, el hecho de que se trataba de un proyecto a desarrollar en el largo plazo —y de ahí el supuesto económico en el que debía sustentarse para su realización— también se explica en el prólogo. La "serie de novelas" mencionada era un conjunto de novelas históricas en las que planeaba narrar diferentes momentos de la historia del Río de la Plata, desde la colonia hasta los levantamientos de Artigas y Ramírez. López no solo nombra los títulos tentativos que continúan el plan inaugurado por *La novia del hereje* (*El conde de Buenos Aires*, *Martín I*, *Capitán Vargas*, *Güelfos y gibelinos*) sino que se refiere a sus respectivos argumentos, a los

“bosquejos” de las novelas e incluso a la redacción de varios capítulos de algunas de ellas. A la manera de James Fenimore Cooper, como lo hubiera querido, pero más cerca aún de Walter Scott, el proyecto de López, paralelo a sus primeros estudios sobre el pasado rioplatense, se enmarca en la actitud historicista propia del romanticismo, a la que apuestan también, por la vía de distintos géneros tentativos, los demás hombres del 37.

Se produce así una articulación doble: entre narración e historia, y entre historia y nación, que da lugar a diversas propuestas para narrar la nación. La búsqueda del género más apropiado para ello está orientada por un objetivo didáctico que podría resumirse en fórmulas como “poner al alcance del pueblo”, “enseñar la historia de manera fácil y clara” o “instruir narrando”. En ese punto, López se acerca y a la vez se distancia de José Mármol, quien también había planeado, aunque de manera más sucinta, un ciclo de novelas correspondientes al período rosista. La trilogía, anunciada en *El Paraná*, iba a componerse de *Amalia* y de otras dos novelas: *La Agustina* y *Noches de Palermo*. (7) Como López, Mármol destaca la importancia literaria de una obra de este alcance: más allá del móvil utilitarista inicial (instruir sobre el pasado o formar una opinión política) hay un horizonte literario al que apunta la escritura. “Porque ya no hay un Rosas a quien atacar con ella —aclara Mármol a propósito de una nueva edición de *Amalia*—. Pero hay en nuestro país una literatura que nace apenas, y en la cual queremos fijar nuestro nombre”. No obstante, la diferencia radica en la elección del objeto, ya que mientras López cierra el ciclo en los años veinte, Mármol elige “los diez últimos años de la dictadura rosista” para situar la trama de sus novelas. En ese sentido, cuando Mármol se refiere a sus virtuales novelas como “romances históricos” está previendo más su lectura futura (en la cual el tiempo político se transformaría en tiempo histórico), que sus efectos inmediatos.

Además de establecer relaciones diferentes entre la función utilitaria y la estética, las consecuencias de escribir una novela histórica o una novela política repercuten en los proyectos novelísticos de ambos escritores: mientras López enuncia el abandono de su proyecto por la imposibilidad material de llevarlo a la práctica, Mármol lo clausura antes de terminar la publicación de *Amalia* cuando, al considerar la inconveniencia política de continuar con la obra, suspende sus entregas. Sólo en 1855 la edita completa en forma

de libro con el agregado de los ocho capítulos finales, pero los avatares que entre el 51 y el 55 sufre la publicación de la novela muestran que el factor político interviene no sólo en la coyuntura del enfrentamiento entre Urquiza y Rosas sino también en la recomposición de las alianzas posteriores a Caseros. (8)

En este marco, es posible alinear el conjunto de las novelas escritas por los demás letrados de la época quienes, en su mayoría, ensayaron el género en su juventud. Si vinculados a la propuesta de *La novia del hereje* están *La loca de la guardia*, que el mismo López escribió en 1848, *El capitán de patricios* de Juan María Gutiérrez, escrita en 1843 y vuelta a publicar en *El Correo del Domingo* en 1864, y *Soledad* de Bartolomé Mitre, que aparece como libro en 1847 en La Paz y al año siguiente en *El Comercio de Valparaíso*, más cerca de *Amalia* está *Los Misterios del Plata*, la novela que Juana Manso había escrito a mediados de los cuarenta y que reeditó a fines de los sesenta. La problemática de las fechas y las ediciones de las novelas no es casual: remite al circuito de publicación propio de la época (folletín, libro), a la vez que a la actualización y adaptación de la actividad literaria después de Caseros (reescrituras, reediciones), cuando se instaura una cultura del libro que había resultado incompatible con el rosismo.

El vínculo que estas narrativas entablan con el pasado se mide por la distancia respecto del momento de la escritura (la colonia en las novelas de López, los años de la independencia en las de Gutiérrez y Mitre, el rosismo en las de Mármol y Manso), pero también por la incidencia que el tiempo en el que transcurre la historia tiene en la misma. Así, mientras el pasado reciente de la novela política es no sólo funcional sino imprescindible a la trama, en algunas novelas históricas el pasado es apenas un telón de fondo cuya principal función será provocar el desenlace de la historia de amor, como en *El capitán de patricios* y en *Soledad*. Más allá de las diferencias y matices, esta preocupación por el pasado tiene sentido en la medida en que, al asumirse una mirada romántica, ese pasado ilumine aspectos del presente y sirva para vislumbrar un futuro. De ahí que en la articulación entre narración novelesca e historia se proponga una configuración de la nación —proyectada, antes de Caseros; en vías de organización, después— y se propaguen ejemplos que sirven, didácticamente, para la formación de una conciencia y una moral nacionales.

Por eso, si López vincula en el prólogo la escritura novelesca al

“patriotismo” es por una doble contribución: a la literatura argentina, incipiente y sin novelas, y a la nación argentina. López, y también Mitre, depositan en la novela, en los últimos años de la década del 40, la misma confianza que tenía por entonces Sarmiento en las biografías, a las que consideraba “el compendio de los hechos históricos más al alcance del pueblo y de una instrucción más directa y más clara”. (9) Según López, con la novela histórica “habría podido hacerse servicios eminentes a la nacionalidad argentina reponiendo el espíritu de los pueblos, aturdidos por los excesos y las calamidades de las guerras incesantes, a la vía sana de su nacionalidad, y de su único desarrollo posible”.

Ahora bien, apostar a la novela como uno de los canales pedagógicos privilegiados se opone a otra de las concepciones sobre la ficción que circulaban en la época: la ficción como resto inútil de la literatura, o peor aún, como exceso y como desvío. Así considerado, el género está destinado a distraer inútilmente a los hombres y a perturbar la voluble imaginación femenina, más que a instruir con claridad a los pueblos o a entretener sanamente a las lectoras. Ya en carta a Félix Frías, Florencio G. Balcarce observa en 1837, a propósito de las diferencias inconciliables en torno a la utilidad del género que encuentra en los participantes del Salón Literario, que “la moda es ahora declamar contra las novelas”. (10) ¿Cómo hacerles sentir, a quienes —como un Marcos Sastre— están desactualizados por falta de educación o por desinterés, “las bellezas y la benéfica influencia” de las novelas de Scott o de Hugo? Para contrarrestar esa concepción negativa de la novela, que perdura en el Río de la Plata durante varias décadas, se prefieren, en el interior del género, aquellas novelas que se acerquen a los por entonces llamados “estudios serios”, es decir, aquellas en las cuales el pasado, más o menos lejano, se convierte en materia novelable. Cuando Mitre, al escribir en 1848 el prólogo a *Soledad*, toma distancia de aquellos “espíritus severos que consideran a la novela como un descarrío de la imaginación, como ficciones indignas de ocupar la atención de los hombres pensadores” sostiene, por el contrario, que “la novela popularizará nuestra historia”. (11) Sin embargo, como sugería López en su prólogo, si la escritura de novelas no es un medio con el cual ganarse la vida, no es tampoco, por lo mismo, una escritura considerada útil ni interesante: “no hay medio entre nosotros de sostener una literatura de este género”, resume con cierta amargura.

Después de 1852, con la reedición de las novelas escritas en el exilio, se lleva a cabo una tarea de actualización selectiva, pero que no funciona como propuesta de continuidad sino como clausura del proyecto. Esto no significa una ruptura de la articulación entre narración e historia, de todos modos, sino un cambio de género: si bien la mayoría de los hombres de letras que habían escrito alguna novela dejan de hacerlo, los dos escritores de novelas que más abiertamente habían postulado una misión nacional para el género se inclinan progresiva pero decididamente hacia la narración historiográfica. Así, los primeros ensayos, de fines de los cuarenta y en particular de los cincuenta, se convierten a lo largo de las tres décadas siguientes en los extensos volúmenes de, por un lado, la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina,* de Mitre, iniciada con la biografía del prócer en 1857 y completada para la cuarta y definitiva edición de 1887, y por otro lado, el *Estudio sobre la Revolución Argentina,* de López, escrito entre 1872 y 1877, y de su *Historia de la República Argentina*, elaborada de 1883 a 1893.

En lo que va de la escritura de novelas a la escritura de la historia, López y Mitre difieren en la modalidad, lo que provoca en parte la polémica que sostienen en los primeros años de la década del 80. (12) La discusión entre una concepción documentalista de la historia, como postula Mitre y sostiene en sus *Comprobaciones históricas*, y una concepción en la que son fundamentales el "colorido local" y la "resurrección dramática" de los hechos, que es la asumida por López, no sólo se explica en términos historiográficos sino también en relación con los proyectos novelísticos de fines de los años cuarenta. Mientras la escritura de *Soledad* y la labor historiográfica de Mitre se vinculan sólo porque ambas forman parte de un mismo interés por estudiar "filosóficamente" las costumbres de un pueblo que desconoce su pasado, el ciclo de novelas proyectado por López y sus volúmenes de historia tienen más de una relación. Por una parte, la organización del pasado nacional por eras o etapas ya estaba presente en el plan novelístico de su juventud; por la otra, así como al explicar las características de su serie de novelas históricas López planteaba que "el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente a la *vida histórica* en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa", en su tarea historiográfica deja de lado la "vida familiar" (esto es: la ficción) y, utilizando

algunos de sus recursos, se dedica a la “vida histórica”.

Relegadas por sus autores, casi olvidadas por la historia de la literatura, las novelas del período exhiben, con sus publicaciones accidentadas y sus usos instrumentales, varios problemas que atravesaban el campo literario de la época: el lugar de la narración y sus funciones, las posiciones de los letrados y la imposibilidad de la profesionalización, los intentos por constituir una novelística nacional y los límites de una concepción de la literatura marcada por la política. Pero, además, ellas anuncian, en el mismo momento en el que se las conduce al aislamiento, el futuro del género en las décadas siguientes.

Folletines europeos y novelas argentinas

La interrupción de los proyectos novelísticos de los hombres del 37 no implica que no se hayan escrito algunas novelas durante los años de la llamada Organización Nacional. La diferencia es que esas novelas no entablan una continuidad con las anteriores ni responden a un proyecto sistemático. Pero, sobre todo, no comparten aquella voluntad nacional —entendida como impulso de una generación— que los hombres del 37 imaginaron alguna vez para el género.

En la *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas señala, por el contrario, que es después del 52 cuando “la novela empezó a preocupar a los argentinos”. (13) Dentro de la propuesta evolucionista de Rojas, la tendencia a indicar mojones en los que se haría evidente la evolución de las formas y los géneros resulta lógica. Sin embargo, la heterogeneidad del listado presentado por Rojas cuestiona, precisamente, el carácter del género: hay en él novelas cortas, cuentos, “fantasías”, poemas en prosa. Por un lado, Rojas parece hacerse cargo del problema decimonónico de la indiferenciación de los géneros y repetir las ambiguas denominaciones a las que fue sometida toda prosa que no fuera ensayística. Por otro lado, se impone en su lectura, por encima de la cuestión de las formas, la del contenido.

Si algo critica Rojas a los escritores que escribieron novelas antes del 52, es que hay en ellos “demasiada cantidad de historia, de crónica, de política, y hartos descuidos de forma. La intuición psicológica del hombre, la contemplación estética de su ambiente, la creación poemática del relato, que constituyen la verdadera imaginación novelesca, faltan a aquellos animosos precursores”. Desde esa perspectiva que intenta identificar la novela con la “prosa de

imaginación", quienes escribieron alguna novela histórica, como López o Juan María Gutiérrez, quedan relegados al papel de precursores no tanto por ser la suya una producción "menor", sino por el contenido de sus historias.

A lo largo de los cincuenta y los sesenta, coexisten intentos aislados por parte de algunos escritores que venían escribiendo en el exilio desde los tiempos del rosismo, junto con algunos nuevos autores que ensayan el género. Entre los primeros se cuentan Miguel Cané y Juana Manso, mientras entre los segundos están Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti y Santiago de Estrada.

Miguel Cané (1812-1863), el único escritor de su generación que escribe novelas después de 1852, regresa a Buenos Aires en el 49 intentando recomponer su relación con Rosas, lo cual explicaría la posición marginal que ocupó a lo largo de la década y su dedicación casi exclusiva al foro. Como otros de sus compañeros, también Cané había abandonado el exilio montevideano y emprendido un viaje a Europa a fines de la década del 40. Se cree que de esa experiencia surgió la trama de *Esther* —a la que llama "simple narración"—, en la que cuenta la triste historia de amor de un exiliado en Europa. Escrita en 1851, su amigo Alejandro Magariños Cervantes la publica en 1858 en uno de los volúmenes de la Biblioteca Americana, lo mismo que haría con *La familia de Sconner*, que, más alejada de la vertiente sentimental del romanticismo, fue elogiada años después por Sarmiento, al ver en ella "una novela del mismo género judicial que Dickens tocó en su *Bleak house*". (14)

Vinculada lateralmente con algunos de los hombres del 37, especialmente con Sarmiento, con quien colabora en su propuesta educativa, también Juana Manso (1820-1875) probó suerte con la novela. Escribió, entre 1844 y 1846, *Los misterios del Plata*, que sólo en el título se hace eco de sus homónimos de París y de Londres escritos respectivamente por Eugène Sue y Paul Féval. Los avatares de la publicación de esta novela exhiben tanto la posibilidad de actualización de la escritura novelesca después de Caseros como su fracaso. Publicada por primera vez en Río de Janeiro en 1850, en el folletín del *Jornal das Senhoras*, Manso intenta darla a conocer años después en Buenos Aires y lo logra en 1867 en el semanario *El Inválido Argentino*. Como señala Liliana Zuccotti, *Los Misterios del Plata* "construye un panfleto exaltado, sin lograr constituir, simultáneamente, un programa que lo sostenga hacia el futuro". (15)

Efectivamente, si, al igual que *Amalia*, esta novela pretende dar cuenta de los "crímenes rosistas" e intervenir con el relato de la política en la escena pública, a diferencia de ella queda atada a la coyuntura sin tomar recaudos frente al "porvenir de la obra, destinada a ser leída como todo lo que se escriba, bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura, por las generaciones venideras" del que Mármol da cuenta en la "Explicación" que antecede a *Amalia*. Sin embargo, que Manso no haya contemplado en el momento de la escritura la posibilidad de una eficacia literaria a largo plazo, no impide que, cuando reedita en folletín su novela, la actualice escribiendo una nueva versión en la que realiza modificaciones importantes.

Una nota, de las cuantiosas aclaraciones que agrega a pie de página, exhibe de modo bastante claro la diferencia que hay para Manso entre la historia y la ficción. Tras mencionar que por una orden de Rosas todos los habitantes de Buenos Aires debieron un día presentarse con bigotes apelando a cuanto truco se les ocurriese para ello, hay una remisión al pie que explica: "(1) Histórico — Época 1835 — Nosotros procurando la armonía del conjunto todo de la obra, nos vemos en la necesidad de cambiar algunos datos, pero los hechos que evocamos siempre serán verdaderos como cuanto contiene esta obra (La Autora)". (16) Es el afán de Manso por subrayar la veracidad de los hechos narrados lo que debilita la fuerza ficcional de un relato que nunca se sostiene por su propia lógica sino que intenta hacerlo, fallidamente, buscando una validez referencial en el contexto histórico. Una rápida comparación con las notas al pie en *Amalia* alcanza para observar que mientras para Mármol las notas son la única posibilidad de agregar información con fines propagandísticos que no puede incluirse en el cuerpo del texto, para Manso sólo tienen un carácter tautológico. Si los cambios y modificaciones realizados en las distintas publicaciones de *Los misterios del Plata* no fueron suficientes para imponer a su autora como novelista entre sus contemporáneos, su otra novela, *La familia del comendador*, de 1854, tampoco le granjeó reconocimiento como escritora, pese a desarrollar una historia más alejada de los intereses inmediatos de la política.

Las dificultades de diverso orden que atraviesan la demorada constitución del género no implican necesariamente una cuestión de eficacia, como se comprueba por el interés creciente de los lectores, tal vez no por las novelitas argentinas pero sí por las novelas

europeas, en forma de libro o bien como folletines en diarios. Ya a principios de los años cuarenta, los exiliados que ocupan lugares importantes en la prensa de los países limítrofes incorporan la traducción de novelas europeas al espacio del folletín. Quizás haya sido Sarmiento desde Chile quien más impulsó esta tarea, aunque para él el folletín tenía todavía un carácter misceláneo, como puede observarse en el artículo "Nuestro folletín", donde presenta la nueva sección del diario *El Progreso*, que incluye artículos de moda, reseñas teatrales, crónicas levantadas de diarios europeos y novelas. (17)

Más allá de esta convivencia de materiales diversos que caracterizó el espacio físico del folletín en sus comienzos, la resistencia que provoca en ciertos sectores se orienta hacia la reproducción de novelas que, a medida que pasan los años y a la manera de lo ocurrido en Europa, terminan asimilándose a él. (18) Porque allí se publican, casi contemporáneamente con Francia, las novelas de Alexandre Dumas, Honoré de Balzac y Eugène Sue, cuyo atractivo para el público es tan indudable como polémico. La discusión que a este respecto se abre está estrechamente vinculada con las diversas concepciones de la ficción novelesca de la época, sólo que en lugar de una confrontación entre la voluntad nacional que guía al género y el exceso imaginativo que perturba a los lectores, opone, a esta última opinión, la tendencia a pensar la distracción folletinesca como un modo de estar al día y de ocupar sanamente el tiempo libre con la lectura. Pese a su defensa del espacio folletinesco, el mismo Sarmiento observa con cierta suspicacia, a su paso por París, el efecto incontrolable que llega a tener: "un buen *folletín* puede decidir de los destinos del mundo dando una nueva dirección a los espíritus". Y aunque Sarmiento no se esté refiriendo particularmente a las novelas, capta fenómenos que podrían ser aplicados tanto a Sue y su conversión en diputado socialista a partir del éxito popular de *Los misterios de París*, como a Mármol y su actitud de suspender las entregas de *Amalia* ante los cambios políticos del 52.

Este *aggiornamento*, sin embargo, no había alcanzado a la prensa rioplatense, en la cual el folletín empieza a ser incorporado apenas en la década del 50, con la creación de nuevos diarios y la participación en ellos de gran parte de los hombres de letras que regresan del exilio. A pesar de que el lugar dedicado a la literatura es menor y que la continuidad es casi imposible debido a lo efímero de la mayoría de estas primeras publicaciones periódicas, aparecen entonces novelas que compensan la escasa edición de libros en el Río de la Plata. (19)

Así, por ejemplo, en 1852 el diario *El Progreso*, de la Confederación, inaugura su "Sección literaria" con una novela de Dumas, mientras *El Patriota*, dirigido por un joven Olegario V. Andrade en Santa Fe, publica en 1858 *Los misioneros del Paraguay* de Elías Berthet.

De los novelistas franceses traducidos en los años cuarenta y cincuenta, el más exitoso resulta sin duda Eugène Sue. Su caso es particularmente interesante en la medida en que a partir de él puede observarse un recorte del público que lee folletines. Cuando en Buenos Aires se publican en la prensa sus novelas, hacia 1857, hay fuertes indicios acerca de que sus principales consumidores son las mujeres. De hecho, los traductores de una de ellas, *La familia Jouffroy*, dedican la novela a "sus bellas compatriotas". Asimismo, ya en la carta que desde París Sarmiento dirige a Antonio Aberastain, le encarga que les diga a sus "amigas chilenas" que Sue no se encuentra por entonces en Francia, como si fueran las mujeres las únicas interesadas en la figura del escritor. Estos datos aislados indican que el público de Sue, y cada vez más el de novelas, es mayoritariamente femenino. El fenómeno Sue es tan efectivo que todavía en la década del 80 un periódico como *La Patria Argentina* elige *El judío errante* para ocupar, casi a lo largo de un año, el espacio de su folletín.

La identificación de un público femenino que lee novelas y folletines se complementa con la actividad literaria ejercida por algunas mujeres a lo largo de los sesenta y los setenta, a las que Ricardo Rojas ha denominado "escritoras románticas". (20) Según señala Francine Masiello refiriéndose a Gorriti, Mansilla y Rosa Guerra, "pese a la disparidad de sus proyectos, las unía un deseo común que consistía en ligar la perspectiva de las mujeres a un nuevo discurso nacional en formación, y en entrar a la arena pública a través de la autoría". Esta afirmación —realizada en consonancia con los abordajes críticos y teóricos que tienden a leer las narraciones decimonónicas como partes de un discurso nacional, ya sea en clave alegórica o de género— no se contradice sin embargo con la falta de un proyecto nacional vinculado con la novela en la Argentina de esos años, desde el momento en que no se trata de contribuciones que pasen a integrar la producción conjunta de un grupo y ratificar sus postulados, como sucedió a fines del rosismo, ni que respondan a un plan sistemático. De hecho, es notable que Mansilla y Gorriti, las dos escritoras más importantes, hayan tenido su centro de acción, respectivamente, en París y en Lima, como si fuera necesario un

contexto diferente para encontrar interlocutores y lectores de ficciones.

Eduarda Mansilla (1838-1892) escribe con el seudónimo de "Daniel" su primera novela, *El médico de San Luis* (1860), donde ejercita una especie de adaptación nacional de *El vicario de Wakefield* de Oliver Goldsmith, de 1766. Con el mismo seudónimo, escribe en 1860 para *La Tribuna* su versión novelesca de *Lucía Miranda*, historia también novelada ese año por Rosa Guerra (?-1894), que fue editada en libro en 1882. Unos años más tarde, en París y en francés, escribe *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869), la novela que —como insisten sus comentadores y biógrafos para legitimar el texto— recibió juicios favorables de Victor Hugo y de un *habitué* de la prensa porteña de esos años, Arsène Houssaye, que la publicó en *L'Artiste* acompañada de una carta de Laboulaye. Su hermano Lucio V. Mansilla traduce *Pablo* al castellano y lo publica al año siguiente, en folletín, en el diario *La Tribuna*. Retomando una categoría de análisis propuesta por Nancy Armstrong, Francine Masiello destaca que sólo *El médico de San Luis*, de la obra de Mansilla, responde al "género doméstico": "el espacio doméstico es una zona inicial para cualquier contemplación y acción; describe el hogar como punto originario para una política de la cultura". (21)

Además, la novela se inscribe en la tendencia ruralista que, por esos años, aparecía como la opción más válida para constituir una literatura nacional, y que también se manifiesta en *El hogar en la pampa* (1866) de Santiago de Estrada (1841-1891), amigo de Eduarda Mansilla, quien oscila entre el cuadro de costumbres y la historia sentimental para componer una novela que termina omitiendo en sus obras completas de 1889.

Diferente es la propuesta literaria de Juana Manuela Gorriti, quien —en palabras de Cristina Iglesia— "escribe sobre 'cuestiones de hombres' y, al hacerlo, entabla con los escritores una disputa". (22) Sin embargo, su caso es algo paradójico en lo que se refiere a la novela: conocida como "novelista" desde sus comienzos, Gorriti publicó sólo cuentos largos y "fantasías" hasta entrados los años setenta. Apenas en 1876 publica el libro *Panoramas de la vida*, donde incluye *Peregrinaciones de un alma triste*, que por su extensión y su organización textual puede llegar a considerarse la única novela de Gorriti, con la excepción de la tardía *Oasis en la vida*, escrita por encargo y publicada en 1888. *Peregrinaciones* está estructurada a partir

del viaje americano de su protagonista —una joven que para recuperar su salud necesita viajar en lugar de hacer reposo—, a lo largo del cual participa de historias que le cuenta por escrito a una amiga y que funcionan como relatos enmarcados. En un estilo reconociblemente romántico, el texto narra el aprendizaje que hace la mujer de lo que Graciela Batticuore llama "*el lenguaje de la novela*". A través de él, la virtud y el buen juicio femeninos corren peligro, pero también "la literatura puede devenir lugar de recuperación de una memoria historiográfica nacional y americana" que compensa los riesgos del desvío. (23)

En el marco de la cultura del libro, lo que importa de estas novelas no es sólo aquello que cuentan, por lo general historias previsibles, tramas endebles, sino sus condiciones de posibilidad. La lectura de novelas supone el acceso a un tiempo continuo y sin interrupciones, y la constitución de un espacio privado en un hogar que no será deshecho ni violado, como en los años de las luchas por la independencia y del rosismo, y del que la mujer se erige como guardiana.

El aumento de folletines traducidos y los ensayos aislados de novelas argentinas, sin embargo, no implican la aceptación generalizada del género. En todo caso, los hombres de la generación del 37, aunque privilegiando las prácticas políticas y dejando en segundo lugar la escritura de novelas, habían reconocido y admitido la importancia de las mismas para la historia y la literatura nacionales, aunque no fuera uno de sus géneros predilectos. Son, en cambio, los nuevos personajes de la vida literaria los que muestran mayor resistencia, como puede observarse a partir de las reflexiones sobre el género de dos personajes muy diferentes pero de gran influencia en la vida cultural de los años setenta y ochenta.

¿Qué mejor ejemplo que el de Miguel Cané, el hijo del escritor de novelas, cuando en su *Juvenilia* de 1884 muestra al mismo tiempo la complementariedad entre el folletín y el libro para armar una biblioteca de novelas, y el rechazo posterior de este tipo de lecturas? Las novelas son, para Cané, una lectura de la infancia, es decir del período que corresponde a los años sesenta, y su libro inaugural es *Los tres mosqueteros,* de Alexandre Dumas, en traducción al español, que le produce "impresión", "emoción palpitante", "ilusión maravillosa". La práctica de la lectura de novelas está guiada por la avidez del consumo: "Toda esa noche, con un cabo de vela encendido a

hurtadillas, me la pasé leyendo. Al día siguiente no fui a los recreos, no salí de mi cuarto y, cuando al caer la tarde concluí el libro, sólo me alentaba la esperanza de la continuación". (24) Para acceder a las novelas, sin embargo, el joven Cané debe apelar, por un lado, a las bibliotecas de sus parientes donde encuentra todo Dumas, Fernández y González, Pérez Escrich, y por otro lado a los folletines, regalos de su madre, quien le envía también Dumas y "multitud de novelas españolas, cuidadosamente recortadas en folletines, unidos por alfileres". Pero Cané, ya en los ochenta y al relatar sus memorias de estudiante, reniega del placer de la lectura de novelas que, pese a haberle permitido salvarse del fastidio, lo apartaron de lecturas más útiles y trabajosas. En vez de las novelas, lo que Cané aconseja, tomando distancia de las lecturas femeninas e infantiles, son los ensayos y los tratados de historia.

Por su parte, José Manuel Estrada —desde su espiritualismo católico— se refiere a los protagonistas de la ficción realista y de ciertas novelas románticas como "monstruos literarios". Así, al mismo tiempo que critica "la novela iniciada por Balzac y llevada a su expresión más agria por Eugenio Sue", alerta contra "el Quijote, tal como ha nacido en Sud-América y nos amenaza de este lado de los Andes", poniendo de relieve el problema de la importación de modelos extranjeros en la novelística nacional. "¿Y quién no percibe en esos descarrilamientos de inteligencias privilegiadas —se pregunta— el efecto patente del hambre de novedades que padece nuestro siglo, y el desnivel producido por la idealidad sin observación?" Cuando los escritores abandonan los modelos moralizadores a lo Goldsmith —en lo que se supone que el puritanismo de *El médico de San Luis* de Eduarda Mansilla habrá conmovido a Estrada, quien estaría de acuerdo con la selección de novelas que el padre hace leer a sus hijas— y no les alcanza con la pasión del sublime *Werther*, la novela "engendra esos héroes calenturientos y esas mujeres inútiles en el hogar que pierden de vista su constelación y sin aspirar al sacrificio generoso de don Quijote se extravían no obstante como él, y degeneran en una demencia sin límites". (25)

Un abordaje de la situación de la novela, en el período que se extiende entre la época de la Organización Nacional y la constitución del Estado modernizador en 1880, permite destacar dos aspectos. Por un lado, la clausura del género como narrativa nacional que se ve tanto en la suspensión de los proyectos novelísticos de los hombres del

37 una vez que cae Rosas, como en la poca cantidad y el carácter de las novelas que se publicaron en las tres décadas siguientes. Por otro lado, el desajuste entre las prácticas lectoras, que diseñan progresivamente un espacio y un público diferenciales para la novela, y las opciones de escritura, que no se corresponden con el tipo de novelas que se exportan desde Europa. Este desajuste comenzaría a resolverse en el 80, con la llegada al Río de la Plata del naturalismo y la consecuente emergencia de nuevas polémicas alrededor del género.

II
Poesía

Poemas con color local y poesías populares

También la poesía fue objeto de la actualización selectiva a la que los hombres de letras sometieron la producción realizada en el exilio cuando retornaron al Río de la Plata. En 1854, tanto José Mármol como Bartolomé Mitre publican, respectivamente, sus *Poesías* y sus *Rimas*, para inmediatamente abandonar un género que los legitima como *literatos*. La noción de obras "reunidas" en volúmenes le da a la producción poética un carácter cerrado para el cual la acumulación ya ha sido realizada. Se contribuye así a constituir esa cultura del libro que el rosismo parecía haber puesto entre paréntesis, y se reitera el gesto impactante de Esteban Echeverría al publicar en 1834 *Los Consuelos*, que había sido decisivo para considerarlo el primer poeta nacional, al corregir con el libro de poemas el carácter circunstancial y disperso de la poesía de los neoclásicos. De ese modo, la consagratoria pero fragmentaria antología —como la *América poética* compilada en 1846 por Juan María Gutiérrez en Valparaíso— encuentra una alternativa y a la vez un complemento en el libro de poemas, cuyo carácter completo y cerrado tiende a conformar una literatura nacional o americana que no depende tanto de la acumulación de textos diversos sino de la figura de autor que los convoca.

Casi una paradoja: después de Caseros, se hace posible publicar pero se hace imposible escribir. Así lo expresa Mármol al advertir que la situación del exilio, que había impedido a los poetas traer de vuelta a su patria "obras completas y perfectas", estaba a la altura de la inspiración poética, mientras la situación del retorno les había quitado

esa necesaria inspiración. Como una especie de portavoz de sus compatriotas, tras la queja Mármol propone, al justificar en la introducción la publicación de sus poesías, que “cada uno de nuestros poetas recoja hoy las hojas secas de las que ayer fueron flores de esperanza y de vida”. El retorno a la patria, a veces definitivo, a veces fugaz, es el momento en el que se interrumpen los proyectos iniciados en el exilio, pero es también aquél en el que se ordena en libro su obligada dispersión. Es en 1854, entonces, cuando Mármol, desencontrado para siempre con la motivación que alentaba su escritura poética y también con su efímera confianza en Urquiza, reúne sus poemas en tres tomos, organizados sobre la base de *Armonías*, que había editado en 1851, agregando un nuevo conjunto de poesías sueltas además de dos dramas. (26)

A su vez, Mitre corona su intervención definitoria en la escena política porteña con la publicación de sus *Rimas*, que encabeza con una carta-prefacio sobre la poesía dirigida a Sarmiento. En Mitre no aparece, como en Mármol, el problema de la inspiración, sino una vocación interrumpida que recuerda, en parte, la frustración novelística de Vicente Fidel López: “A mí me falta tiempo para ser literato, así como me ha faltado para ser poeta…”, confiesa en el mencionado prefacio. Sólo que la falta de tiempo no aparece en su caso vinculada con una premura económica sino con la actividad militar y política. Así como para Mármol la “tiranía” funcionaba como motivación de su escritura poética, para Mitre es el obstáculo: “Tengo otras razones más para odiar a Rosas, y la publicación de estas ‘Rimas’ es mi venganza. Odio a Rosas no sólo porque ha sido el verdugo de los argentinos, sino porque a causa de él he tenido que vestir las armas, correr los campos, hacerme hombre político y lanzarme a la carrera tempestuosa de las revoluciones sin poder seguir mi vocación literaria”. (27)

Si bien la función de la poesía y la misión del poeta entran en crisis después de 1852, en las dos décadas anteriores se producen ciertas discusiones sobre esos temas donde aparecen algunos aspectos que orientarán la crisis posterior. A fines de la década del 30 tiene lugar la discusión entre los jóvenes románticos y el grupo de unitarios partidario del neoclasicismo; en la década siguiente, en cambio, se profundizan las diferencias acerca de la poesía entre los miembros de la propia generación romántica.

Al participar activamente de todos esos momentos, la figura de

Juan María Gutiérrez permite mostrar algunas continuidades e inflexiones de la propuesta poética del 37. En el Salón Literario, Gutiérrez había sido enfáticamente claro en su "Fisonomía del saber español" cuando, desde una perspectiva bien romántica —que combina a los franceses con Schiller—, postula la posibilidad de una poesía entendida como misión a la vez social y nacional, que está "sobre la realidad de las cosas", pero que mostrando al hombre "bellas utopías, repúblicas imaginarias, dichas y felicidades venideras" lo impulsa también a alcanzarlas y hacerlas posibles. (28) Por su parte, desde una perspectiva neoclásica, Florencio Varela responde en una carta que no está conforme con la influencia atribuida a la poesía, ya que "ésta no puede entrar en política, en la legislación, en la filosofía, en la historia, sino como un auxiliar muy remoto y que es preciso manejar con suma economía". La poesía —concluye Varela— "pertenece a los dominios de la imaginación [...] Ella es, y no puede dejar de ser, un adorno". Y si destaca los logros de Echeverría lo hace, precisamente, y acercándose en esto a Gutiérrez, porque su único objetivo ha sido alcanzado: "nos halaga, nos deleita, nos arranca lágrimas". (29) En el prólogo que Gutiérrez escribe para las obras de Mármol, establece una clara continuidad con el programa expuesto en 1837 y en él proclama la independencia en literatura así como la había habido en política desde los años diez. Siguiendo a Echeverría, quien conquistara la pampa para la poesía, Mármol también ha pintado "con verdad la naturaleza" y lo ha hecho "con un corazón americanamente apasionado". (30) Para resaltar la vinculación entre *La cautiva* y los *Cantos del Peregrino*, Gutiérrez establece un *continuum* entre lo argentino y lo americano que excede a la geografía: los lazos políticos se entablan a través de la figura de un exiliado que, pese al "color local", sigue pareciéndose al Childe Harold de Lord Byron.

Pese a haber sido clausurada la discusión con los hombres vinculados al neoclasicismo, las diferencias rebrotan cuando son algunos miembros de la generación romántica los que ponen bajo sospecha los alcances de la poesía. Con otro tono y otras propuestas alternativas, pero también con ciertos momentos de ambigüedad, Sarmiento expone sus opiniones sobre la poesía en algunos pasajes del *Facundo* y de los *Viajes*. En la carta de Montevideo, incluida en los *Viajes* y destinada a Vicente F. López, Sarmiento se extiende sobre la producción poética de sus contemporáneos. En una lista tan amplia como heterogénea, incluye, entre otros, a Rivera Indarte, a Florencio

Varela y a Mitre, “poeta por vocación”. Si algo les pide Sarmiento a los hombres de letras es que abandonen el lirismo estéril y lleven a cabo una función de traducción: el verdadero poeta es aquel que escribe, como Echeverría, “traduciendo sílaba por sílaba su país, su época, sus ideas”. Aplicado a la poesía, el criterio utilitario desplaza al valor estético para reforzar las relaciones entre la literatura y la acción política, que encuentran —como ya lo explicara el mismo Sarmiento en el capítulo II de *Facundo*— un canal más apropiado en las formas cercanas al romance, cuyo mejor ejemplo es la obra de James Fenimore Cooper. En su conflictiva y fluctuante relación con la poesía y la novela, géneros que en la propuesta sarmientina se confunden cuando representan el mismo objeto (lo bárbaro, la pampa, el gaucho), Sarmiento sostiene siempre la importancia de una literatura que esté orientada a llenar las necesidades nacionales inmediatas, que cumpla una función no sólo en el largo plazo de la historia de la literatura sino en el corto plazo de la política.

Si la carta-prefacio de Mitre a Sarmiento en sus *Rimas* es en parte una dedicatoria-homenaje, es también una réplica a la concepción de la poesía sostenida por Sarmiento en los *Viajes* y también a la caracterización que hace del propio Mitre como un “poeta por vocación”. Evidenciando allí el mismo afán por constituir una literatura nacional que explicitaba en el prólogo a *Soledad* y basándose en una teoría evolutiva de los géneros que condice con el progreso civilizatorio de las naciones, Mitre discute la posición utilitarista de Sarmiento desde un doble frente: por un lado, le opone la importancia de lo estético, y por otro lado, subraya la vertiente “útil” de la poesía en la medida que estimula a los lectores a la concientización política y a la acción. Ambos argumentos convergen en la postulación de una figura de poeta que sirve de complemento a la figura del político, relación a partir de la cual puede leerse la propia trayectoria de Mitre y sus sucesivas opciones político-intelectuales.

No obstante la insistencia de los hombres del 37 en acercarse al pueblo a través de la producción literaria, la publicación de los libros de poemas, fundamental para la legitimación del letrado, no implica ningún intento explícito de acercamiento a un público lector más amplio. Evidentemente, aquel libro para el pueblo que había anunciado en el Salón Marcos Sastre —antes de su apoyo al rosismo— no llegaría nunca. (31) ¿Cuáles son los alcances y los límites de esa noción de *pueblo lector* esbozada por Sarmiento cuando pensaba en un

público que leyera sus biografías? La obsesión por el pueblo, que acosa a los letrados desde los tiempos de la Revolución de Mayo, retorna con fuerza pero no llega a definirse claramente y menos aún a resolver la distancia entre ambos. Paradójicamente, es Sarmiento, el menos atraído por la poesía, quien años antes se había percatado de la circulación de una poesía popular y sus diferencias con la poesía de carácter culto. Así lo señala en el capítulo II de *Facundo*: "ésta es la poesía culta, la poesía de la ciudad; hay otra que hace oír sus ecos por los campos solitarios: la poesía popular, candorosa y desaliñada del gaucho". (32) Sarmiento, que ve y escucha como pocos las manifestaciones culturales del pueblo, propone usar la poesía popular tradicional como sustrato de la literatura nacional. Si en esta propuesta subyace la perspectiva evolucionista propia de la época, se impone a ella, en Sarmiento, una jerarquización en el interior del género que es consecuencia directa de una jerarquización social. Así se observa, particularmente, en el ejemplo a pequeña escala de la propuesta, que se extrae del ejército, donde "el canto del poeta argentino se eleva rudo y barbaresco desde las filas del soldado, hasta depurarse y tomar formas más cultas en la boca de coroneles, ministros y generales". Es la importancia dada a los géneros y asuntos populares, lo que hace que, al detenerse "en los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho", mencione los versos gauchipolíticos de Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, la descripción de la pampa del poema *La cautiva* de Esteban Echeverría e incluso su propio *Facundo*. Como si se pusiera por encima de los géneros y las diferencias entre la literatura culta y la popular, Sarmiento propone una literatura vinculada con la naturaleza de la pampa y sus modos de vida que convierta lo popular en su objeto y lo represente.

Sin embargo, la historia de la poesía gauchesca es bastante diferente de la de la poesía culta y a los proyectos literarios sarmientinos. De hecho, la gauchesca logra superar la coyuntura del 52 de manera paradójica. Por un lado, los poemas sueltos que circulan en el campo de batalla pasan a la organicidad de las obras completas, o logran superar el carácter circunstancial de una composición breve con un texto como *Martín Fierro*, pocas décadas después. Por otro lado, la gauchesca, siendo el género que más directamente intervino en la formación de una opinión partidista, logra resolver la relación de la poesía con la política. El ejemplo de Hilario Ascasubi es revelador en

varios sentidos. Su actuación en la Campaña del Ejército Grande, en la cual fue contratado por Urquiza para escribir sus versos gauchos, pone de relieve tanto la aceptada eficacia de sus versos como los reparos del sector letrado frente a ellos. Sarmiento, que cumple en la misma campaña la función de redactor del boletín, deja ver sus diferencias cuando opone, a la paga que recibe Ascasubi, la falta de apoyo económico para un "libro serio" como el de un tal doctor Serrano que escribe *Riqueza del Entre Ríos* a partir de datos y documentación "recolectadas con suma laboriosidad". (33) En todo caso, Ascasubi parece decir, todavía después de Caseros y como si continuara, con orientación opuesta, el mandato de Urquiza, que con la poesía se puede seguir haciendo política. (34)

En ese punto, es la poesía de carácter popular la que en principio encuentra un nuevo impulso en los acontecimientos posteriores a Caseros y la que consigue reformular los contenidos *gauchipolíticos*, mientras la poesía de los letrados se somete a los procesos de reunión y reedición por lo menos hasta que se produce un recambio generacional en los años sesenta, cuando parte de los contenidos usados por la gauchesca comienzan a ser disputados —en clave romántica o neorromántica— por escritores que se ubican en una tradición letrada.

Nuevas propuestas para una literatura nacional

En 1869 aparecieron, en medio de un panorama de publicaciones dispersas y de carácter misceláneo, cuatro volúmenes de poesía. Juan María Gutiérrez, Florencio Balcarce y Delfín Huergo dan a conocer sus *Poesías*, mientras Ricardo Gutiérrez publica su *Lázaro*. Entre 1870 y 1872, a su vez, se publican las *Poesías* de Estanislao del Campo, las *Obras completas* de Hilario Ascasubi y *El gaucho Martín Fierro* de Hernández, al mismo tiempo que Gutiérrez edita las *Obras completas* de Esteban Echeverría y escribe un importante ensayo sobre Juan Cruz Varela. Nada más lejos, en esta proliferación, de la desconfianza expresada por Sarmiento cuando ponía en duda el papel de la poesía. Por el contrario, y a la luz de un listado de títulos que no es casual ni meramente anecdótico, se observa una diversificación en las opciones poéticas que, junto con la cuestión de los temas y del público, será uno de los ejes polémicos del campo literario de la década del 70.

Si la distinción entre una poesía culta y una poesía popular parece bastante clara al oponer los libros de Balcarce y Huergo al *Martín*

Fierro, cuando confrontamos entre sí los diversos poemas con asunto gaucho —por ejemplo el *Lázaro* y el *Martín Fierro*— las clasificaciones se complejizan y es preciso considerar nuevas variantes. Podría decirse que hay, en ese entonces, un diálogo entre presente y pasado, así como una oposición y cruce entre poesía alta y poesía popular.

Juan María Gutiérrez funciona, entre mediados de los años sesenta y los setenta, como un puente entre las viejas y las nuevas generaciones. Tras haber preferido la tarea de antologizador (más de ochenta y cuatro mil versos de escritores americanos, según señala él mismo), publica su tomo de poesías anteponiéndole una justificación que es un signo del auge alcanzado en esos años por los libros de poemas: "Al sacar a luz estos versos no hago más que seguir el ejemplo que me han dado varios de mis compatriotas contemporáneos". (35) Con su libro, Gutiérrez ratifica una sostenida defensa del papel de la poesía, a la cual algunos "espíritus ilustrados desdeñan", que pronto se intensifica: al año siguiente comienza la publicación de las obras completas de Echeverría, que se extiende hasta 1874, y en 1871 da a conocer su extenso ensayo sobre Juan Cruz Varela. (36) Gutiérrez hace convivir, en esta tarea de recuperación de la poesía argentina, al poeta romántico y al neoclásico, como ya lo había dejado ver en el prólogo a sus propios poemas, donde elige a ambos como los modelos a seguir por los jóvenes, pero también, aunque implícitamente, cuando señala que los temas poéticos por excelencia deben ser la celebración de las glorias patrias y la belleza y originalidad del país. La actitud comprensiva de Gutiérrez respecto del neoclasicismo —debida tanto a su educación como a una posición nacional fuerte que supera las oposición entre tendencias— (37) se confronta con la toma de partido de las nuevas generaciones que, a lo largo de la década, actualizan la polémica entre clásicos y románticos que había quedado suspendida en los años treinta y que, en este tardío *revival*, no puede considerarse sin tener en cuenta la publicación de las obras completas de Echeverría y del ensayo sobre Juan Cruz Varela.

También Hilario Ascasubi, aunque con otros objetivos, reúne el pasado y el presente en la configuración de lo que llama su "vida literaria", al referirse, en el prólogo con el que abre su *Santos Vega*, al cambio de función y de objetivos de sus versos gauchescos entre la coyuntura de los cincuenta y los años setenta. Como Vicente Fidel López en el prólogo a su novela, como Sarmiento en la introducción a

Facundo, también Ascasubi le adjudica a una "época de vicisitudes" ciertos desajustes de su obra. En su caso, el hecho de haber comenzado a escribir el *Santos Vega* en 1850 y no haber podido terminarlo, "no habiendo tenido tiempo", sino veinte años después. Ascasubi no espera ya estimular a los gauchos en las milicias, sino que su libro sea "el pasatiempo de horas monótonas" y, por lo mismo, no busca un aval en la efectividad de sus versos sino en los "apreciables juicios" de "personas muy ilustradas en las letras". Desligado de su función política, el verso gauchesco de Ascasubi se instala en un reducto donde la poesía se acerca al ocio y al placer, para encontrarse allí con un público lector, si no más amplio, más diversificado y selecto. (38) Así, la presentación del *Santos Vega* —el nuevo texto que abre sus obras completas— tiene, en parte, el tono de una justificación. Tardíamente, y a diferencia de poetas como Mármol o Mitre que habían reunido sus poemas después de Caseros, Ascasubi realiza con esta publicación un movimiento que no sólo busca poner a prueba sus versos cuando su objetivo ya ha cambiado, sino reintroducirlos en un nuevo marco que, al juntar *Paulino Lucero* y *Aniceto el gallo* con *Santos Vega*, y al llevarlos de la campaña a París, donde se realiza la edición, los aleja del reconocimiento popular y les otorga un valor que pretende ser exclusivamente literario.

Por su parte, la publicación de las poesías reunidas de Estanislao del Campo no puede dejar de leerse en relación con su *Fausto*, que había publicado en *El Correo del domingo* en 1867 y que había dedicado a su cuñado y amigo Ricardo Gutiérrez, ya consagrado por algunos de sus poemas. Pese a que el *Fausto* nunca ingresó en un circuito popular de lectura —quizás por eso mismo que critica José Hernández cuando dice que el poeta se relaciona con el gaucho porque se propone "hacer reír a costa de su ignorancia"—, (39) la publicación de sus poesías muestra ampliamente el juego: a la vez que la presentación de la vertiente "culta" de su producción permite conocer su concepción de la poesía, ratifica, retroactivamente, el carácter paródico del *Fausto*.

Tanto el gesto de Ascasubi como el de Del Campo, aun con sus variantes, ponen de relieve una cierta incomodidad ante la identificación de su producción poética con lo popular. No es menor, en ese sentido, que ambos integren la llamada "literatura gauchesca", cuya condición es que se anule la distinción entre la voz del poeta y el asunto tratado. Subsumida la voz del poeta en la voz del gaucho, lo

popular no se reduce a un asunto sino que se extiende a su enunciación. Ambos gestos se inscriben, al mismo tiempo, en un contexto de reactualización del romanticismo, cuya vertiente más exitosa sería la poesía culta de tema rural que, afiliada a *La cautiva* de Esteban Echeverría por los mismos poetas y por la crítica, se inicia con Ricardo Gutiérrez (1838-1896), quien, alternando su actividad como médico con su participación en la Guerra del Paraguay y con breves incursiones en la poesía, en 1860 publica *La fibra salvaje* (dedicado a Miguel Cané padre) y en 1869 *Lázaro*.

La propuesta desplegada en *Lázaro* sirve para pensar la relación entre un tema popular y una resolución "culta", pese a que se haya tratado de un "intento fallido de incorporación del gaucho a la poesía culta". (40) *Lázaro* es un extenso poema cuyo protagonista es un gaucho de la época colonial que se enamora de la hija de un "señor" quien, abusando de su poder, comenzará a perseguirlo. La ubicación temporal de la historia facilita la idealización del gaucho y le permite convertirse, sumada a su excepcionalidad, en el protagonista legítimo de una historia de amor. En la narración de la historia de Lázaro, Gutiérrez incluye estrofas líricas, diálogos entre los personajes y trovas cantadas por el gaucho. Gutiérrez —a la manera de Echeverría, con quien se lo llegó a comparar— recurre a distintas combinaciones métricas y estróficas, entre las que predominan, previsiblemente, versos característicos de un registro letrado como el endecasílabo. En ocasiones, sin embargo, el poeta acude al octosílabo, pero no como un verso distintivo del canto del gaucho: en *Lázaro*, no hay diferencia entre la voz del poeta y la voz del gaucho, ya que los dos hablan como individuos románticos. Nada más lejos de la fórmula "uso de la voz (del) gaucho" con la que Josefina Ludmer definió a la gauchesca —de Hidalgo a Hernández—que el neorromanticismo de tema rural. (41)

Si bien el poema de Ricardo Gutiérrez fue objeto de ciertas críticas al momento de su publicación, en general canalizó las expectativas de sus contemporáneos, quienes intentaron reforzar, por distintas vías, el idealismo de la propuesta. Tan deudor del altruismo católico como del análisis social sarmientino, Pedro Goyena, en un elogioso artículo escrito para la *Revista Argentina* que dedica a Ricardo Gutiérrez en 1869, sostiene que "la poesía debe idealizar, sublimar, diremos así, la realidad que encuentra en la naturaleza y en el alma, para hacer de ella un símbolo más perceptible de la verdad suprema y de la belleza inmortal". Goyena, quien califica a *Lázaro* de "drama social" y a su

protagonista de romántico “peregrino”, sólo encuentra los límites de esa propuesta cuando se pone en riesgo la potencialidad simbólica del personaje contenida en su “espíritu gaucho”, y cuando, por la tendencia al pesimismo, se llega a “perder la armonía y la belleza para engendrar un mundo inferior al mundo en que vivimos”. (42) A la lectura en clave byroniana que hace Goyena de la historia del gaucho perseguido por la fatalidad, se le opone explícitamente, aunque con la misma orientación consagratoria, la realizada por Miguel Cané en 1875, quien define a Gutiérrez como un “hombre espiritual” que no necesitó de Byron para reflejar en sus versos el sentimiento íntimo de un alma dominada por el espíritu de la época. (43) Desde una perspectiva espiritualista que quiere romper los lazos con el romanticismo, Cané intenta sostener la figura de Ricardo Gutiérrez con argumentos diferentes de los usados por la generación anterior: no se trata, para él, de rescatar *lo argentino* de sus poemas —es decir, el asunto gaucho, el “color local”— sino de identificar un tono poético que exprese a la vez un sentimiento personal y un estado de ánimo universal. Es decir: más allá del tema y de la vertiente narrativa de su poesía, le otorga un nuevo sentido a su lirismo.

Efectivamente, al destacar en *Lázaro* el tema elegido Pedro Goyena había vinculado con claridad su impronta nacional con la representación del gaucho:

> El gaucho es el tipo original, característico de nuestra sociedad. En él se reúne lo que tenemos de nuestro verdaderamente. Por eso las producciones literarias que pueden, con razón, llamarse argentinas son las que describen el campo en que se desenvuelve y actúa, como *La cautiva*; las que describen el gaucho mismo, como el *Facundo*; las que describen el escenario y el autor, como el *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez.

En ese punto en el que Goyena, al organizar la serie de una literatura “genuinamente” argentina, no nombra ningún texto de la gauchesca, se acerca, aunque por la inversa, a Miguel Cané, quien en carta a Hernández no duda en considerar el *Martín Fierro* un texto popular que, por su forma y estilo, emparenta al *Fausto* y a la poesía de Ascasubi. (44) El tono de Cané es condescendiente con la “incorrección” del poema: también los “desheredados” deben gozar, a su manera, de la poesía.

El criterio utilizado por los escritores y los críticos para organizar la producción poética subraya o atenúa la distinción entre una poesía "alta" o "culta" y una literatura "popular", que supone, además de una diferencia entre temas y estilos, la distinción entre los públicos.

III
Polémicas en el umbral de la modernización

En la década del 70, la discusión acerca de una poesía nacional y su apropiación de asuntos y estilos populares se superpone finalmente a la polémica entre clásicos y románticos. En ambas cuestiones converge el gesto recuperador de las décadas anteriores —y su puesta en serie con la poesía contemporánea—, así como un recambio generacional con el cual se produce una fuerte revalorización de las literaturas extranjeras. Estas tendencias se distribuyen, pese a sus contactos, en distintas agrupaciones o reuniones informales que tienen lugar por esos años. Se organizan entonces la Academia Argentina de Ciencias y Letras, el Círculo Científico Literario, las tertulias en la casa de Rafael Obligado. Es de estos ámbitos de sociabilidad literaria de donde surgieron, apadrinados por figuras ya consagradas, los jóvenes que protagonizarían la cultura en la década del 80, y es en buena medida su paso por el Colegio Nacional y los primeros ensayos periodísticos en el diario *La Nación*, de Bartolomé Mitre, lo que les permite vincularse con los integrantes de la generación anterior.

La Academia Argentina de Ciencias y Letras es fundada en 1873 y sus figuras más importantes son Rafael Obligado y Martín Coronado. Además, participaban Eduardo Holmberg, Ernesto Quesada, Carlos Vega Belgrano, Adolfo Lamarque y Ventura Lynch. Que uno de los intereses de este grupo radicaba en *lo argentino*, se observa sobre todo en una de las tareas en las que estaban empeñados: un *Diccionario de Argentinismos* que llegó a contar, hacia 1878, con cuatro mil voces. En cambio, el Círculo Científico Literario, integrado por los jóvenes de la nueva generación, centraba su preocupación en las relaciones entre la producción literaria argentina y la europea. Como recuerda Martín García Mérou, uno de sus integrantes, "la tendencia a *nacionalizar* la literatura y el arte, que predominaba en la mayor parte de los miembros de la *Academia Argentina*, estaba en oposición con los gustos y la educación completamente extranjera de los socios del *Círculo Científico Literario*". (45) Heredero de la sociedad Estímulo Literario, que había nacido en el Colegio Nacional, el Círculo —presidido

sucesivamente por el médico Juan R. Fernández, por Julio E. Mitre y por Alberto Navarro Viola—, se reunía en la redacción de *La Nación*, a veces en la casa de Julio Mitre y, después, en su propio local de la calle Salta. De él participaban asiduamente Ernesto Quesada, Carlos Monsalve, Benigno Lugones, Rodolfo Araujo Muñoz y Adolfo Moutier. Aunque estos encuentros nucleaban a ensayistas, poetas, periodistas y científicos, lo que los convocaba era, sobre todo, la lectura y las conversaciones sobre poesía.

Es precisamente en el marco del Círculo Científico Literario que se lleva a cabo la polémica entre clásicos y románticos, en una serie de reuniones durante fines de 1878 en las que Ernesto Quesada fue el portavoz de los "clásicos" y Enrique García Mérou el de los "románticos". La pregunta que, retrospectivamente, se hace Martín García Mérou acerca de este episodio expresa los interrogantes surgidos al verificar que, suspendido a principios de la década del 40, el debate alrededor del romanticismo se reactualiza más de treinta años después: "¿Por qué extraño concurso de circunstancias los miembros de una generación tan joven resucitaban problemas que fueron puestos sobre el tapete cuando Esteban Echeverría regresaba de Francia, en la época que se daba allí la batalla de *Hernani*?". García Mérou no duda en adjudicar el hecho a la consagración de la generación anterior a la vida política, ni en sostener la importancia del debate para el "desenvolvimiento de la letras nacionales" aunque no deja de reconocer que terminaron siendo "dominados por la influencia europea".

Los últimos coletazos de esta discusión tienen lugar en los dos primeros años de la década del 80, cuando Rafael Obligado, defensor del romanticismo, y Calixto Oyuela, clasicisita e hispanófilo, protagonicen, por escrito, una polémica personal. Rafael Obligado (1851-1920) es por entonces considerado "el poeta nacional", tanto por sus poemas de tema paisajístico y memorialista, como por la publicación de su *Santos Vega* que, aunque concluido en 1887, comenzó a ser publicado en 1877. Referente poético de su época, Obligado realiza a lo largo de 1879, todas las noches, unas famosas tertulias en las que se reúnen algunos de los que fueran miembros de la Academia. Como si la fuerza de la política no dejara de incidir en los ámbitos de la cultura, las relaciones amistosas entre los concurrentes se disuelven con el conflicto desencadenado en el 80, que enfrenta a los roquistas con los mitristas, y las tertulias se

suspenden. De todos modos, la figura de Obligado, de la mano de su *Santos Vega*, se proyectará intensamente a lo largo de la década siguiente, satisfaciendo las expectativas depositadas en una poesía nacional que recuperase las tradiciones populares sin asimilarse a su objeto.

Si a lo largo de lo que va del 50 al 80 se sostiene la preocupación por constituir una literatura nacional, entre el romanticismo proclamado por los hombres del 37 y el neorromanticismo de los poetas de fines de los sesenta y los setenta se produce un desplazamiento en sus contenidos, que se expresa fundamentalmente en la profundización de la temática rural como sinécdoque de lo nacional. El hecho de que haya sido la posteriormente llamada "poesía culta" el canal considerado viable para una combinación de romanticismo, espiritualismo y ruralismo explica, en buena medida, el lugar otorgado a los distintos géneros en el campo cultural. Por un lado, el segundo plano al que pasó la novela después de haber sido considerada, por buena parte de los hombres del 37, una promesa para la literatura nacional y un signo de civilización; por el otro, explica también que el mayor reconocimiento dado a las escasas novelas escritas en esos años fuera para aquellas que intentaron explotar la temática rural.

Quizás esa reapertura a la literatura europea que, aun con los riesgos de la mera imitación, comenzó a realizarse hacia 1880, sea una de las causas del nuevo interés suscitado por la novela. En ella, los protagonistas de la nueva escena cultural depositan su confianza en la constitución de una literatura nacional capaz de procesar temáticas urbanas y de acompañar la etapa de la modernización. Pese a que todavía a finales de los ochenta se diga que es "género tan poco cultivado entre nosotros", la publicación de novelas en esa década ascendió a más de cien títulos, y las polémicas que suscitaron no sólo pusieron en escena concepciones divergentes sino que practicaron una clara diferenciación entre los lectores.

De todos modos, ni el paso de los años ni los cambios políticos y sociales modificaron la queja de los letrados. Cuando en 1891 Martín García Mérou escribe sus *Recuerdos literarios*, todavía se lamenta, como lo había hecho Vicente F. López cuarenta años antes aunque con otros motivos, de la dificultad por dedicarse a las letras, esa actividad que, "entre nosotros", siempre se convierte en "la más ingrata de las aficiones".

Bibliografía

Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London-New York, Routlegde, 1990.

Marta Bonaudo (dir.), *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, en *Nueva historia argentina*, IV, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Noemí Goldman (dir.), *Revolución, república, confederación (18061852)*, en *Nueva Historia Argentina,* III, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Julio Ramos, "Fragmentación de la República de las letras", *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

1- Vicente F. López, "Carta-prólogo a *La novia del hereje*", en Norma Klahn y Wilfredo Corral (comps.), en *Los novelistas como críticos*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 35-42; José Mármol, "Introducción" a "Armonías", *Poesías*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1854.

2- Domingo F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de Gastos*, Buenos Aires, Colección Archivos-Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993.

3- Jorge Myers, "La Revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas", en *Revolución, república, confederación (18061852)* (Noemí Goldman dir.), *Nueva Historia Argentina*, III, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

4- David Viñas despliega diez aspectos que se entrecruzan en el período rosista y que "inciden en la aparición de una literatura con perfiles propios". Uno de ellos es "el paulatino pasaje desde *lo típico* primero y luego *lo regional* hasta alcanzar *lo patriótico* y finalmente *lo nacional*" (David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos

Aires, Jorge Álvarez, 1964). Desde otra perspectiva, Viñas señala el mismo fenómeno del que da cuenta Jorge Myers a partir de la lectura de los escritos de los hombres del 37.

5- "De la prensa periódica", *La Semana*, 1, Montevideo, 21 de abril de1851 (reproducido parcialmente en Jorge Myers, *op. cit.*).

6- Julio Ramos, "Fragmentación de la República de las letras", *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

7- José Mármol, s/t, *El Paraná*, Buenos Aires, I, 1, 25 de octubre de 1852.

8- Para un análisis de las vicisitudes de la publicación de *Amalia*, ver en este volumen Sandra Gasparini, "En la orilla de enfrente. *Amalia*, de José Mármol".

9- Domingo F. Sarmiento, "De las biografías", *El Mercurio*, 20 de marzo de 1842.

10- La carta de Florencio G. Balcarce a Félix Frías está fechada en París, el 29 de octubre de 1837 (incluida en Félix Weinberg, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1958).

11- Bartolomé Mitre, "Prólogo a *Soledad*", en Norma Kahn y Wilfredo Corral (comps.), *op. cit.* Que la escritura de *Soledad* excede lo eventual, se desprende del itinerario de su publicación: primero en La Paz, en la Imprenta de la Época en 1847, después en folletín en Chile y finalmente en 1854 en Buenos Aires.

12- Ver en este volumen Roberto Madero, "Política editorial y género en el debate de la historia. Mitre y López".

13- Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, *II*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

14- Domingo F. Sarmiento, *Obras*, XIV, cit. por Rojas, *op. cit.*, VI.

15- Zuccotti coteja las versiones del 50 y el 67 y menciona algunos cambios, considerándolos un intento fallido de "refuncionalización" del texto; Liliana Zuccotti, "*Los Misterios del Plata*. El fracaso de una escritura pública", en Silvia Delfino (comp.), *El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX*, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3, Washington, 1995. Por su parte, Francine Masiello señala las dificultades para fijar definitivamente el texto y determinar su autoría, debido a que la edición del 67 se publicó inconclusa y la del siglo XX fue completada por el editor; Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

16- Juana Manso, *Los Misterios del Plata*, Buenos Aires, J. C. Rovira, 1933.

17- Domingo F. Sarmiento, "Nuestro folletín", *El Progreso*, 10 de noviembre de 1842.

18- Sobre esa resistencia escribe Sarmiento su artículo "Nuestro pecado de los folletines" (*Progreso*, 30 de agosto de 1845).

19- Néstor Auza hace una somera lista de los títulos disponibles en librerías y señala, como compensación de la escasez de libros, al periódico como "factor determinante de culturización" (Auza, *El periodismo de la Confederación. 1852-1861*, Buenos Aires, Eudeba, 1978). Por otra parte, no puede dejar de encontrarse un eco, en la relación establecida por Auza entre ediciones argentinas, importación de libros europeos y papel de la prensa rioplatense, del artículo que Sarmiento dedica a "La publicación de libros en Chile" (*El Mercurio*, 10 de junio de 1845), donde hace referencia al alto costo de los libros y a la falta de suscriptores que dificultan las empresas editoriales chilenas.

20- Rojas incluye el capítulo "Las mujeres escritoras" en el segundo volumen dedicado a "Los modernos", que se subtitula "La prosa novelesca". Que *las modernas* sean "escritoras románticas", tal como las define Rojas, no es sin embargo un aspecto que aparezca problematizado (Ricardo Rojas, *op. cit.*).

21- Francine Masiello*, op. cit.* Pero el hogar en esta novela es también, como lo explica Claudia Torre, un espacio donde se neutralizan todos los males y las amenazas de la época (Claudia Torre, "Eduarda Mansilla de García. El espacio doméstico como espacio de poder", en Lidia Knecher y Marta Panaia (comps.), *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994). La noción de "ficción doméstica" fue elaborada por Nancy Armstrong a propósito de las novelas inglesas escritas por mujeres en el siglo XIX (*Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987).

22- Cristina Iglesia, comp. y "Prólogo" a *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

23- Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999. Ver en este volumen Graciela Batticuore, "Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti".

24- Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950.

25- José Manuel Estrada, "El Quijote y el quijotismo", *La Iglesia y el Estado*, Buenos Aires, Jackson, s/f. A su vez, Estrada elogia con creces *María*, la novela del colombiano Jorge Isaacs, que publica en la *Revista Argentina* en 1870 sólo tres años después de su aparición, y para la que escribe un prólogo donde la declara superior a *Pablo y Virginia* (José Manuel Estrada, "*María*. Novela original por Jorge Isaacs", *op. cit.*). En ese mismo marco, comenta *Peregrinación de Luz del Día*, la novela alegórica de Juan Bautista Alberdi, de 1870, de la cual rescata el estilo pero critica sus contenidos ideológicos, particularmente el estímulo a la inmigración y a la asunción del modelo de vida norteamericano, en los que Estrada sólo puede ver el utilitarismo (J. M. Estrada, "Peregrinación de Luz del Día. Examen crítico", *op. cit.*).

26- La actividad poética de Mármol a lo largo de la década no se limita a esta publicación sino que abarca *El Peregrino*, cuyos cuatro primeros cantos se habían conocido en Montevideo, en 1847, con prólogo de Gutiérrez, después de que algunos vieran la luz aisladamente. Otros cantos inéditos son anticipados en la década del 50

(el sexto en *El Progreso* —el diario de la Confederación que incluso dirigiría fugazmente en el 51— y el undécimo en *La Reforma Pacífica* en 1857). Ver una exposición minuciosa de la redacción y publicación de los doce cantos que forman *Cantos del Peregrino* en Rafael Alberto Arrieta, en el "Prólogo" (Buenos Aires, Estrada, 1971). Ver en este volumen Jorge Monteleone, "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina".

27- Bartolomé Mitre, "Carta-prefacio" a la 1ª edición, *Rimas*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.

28- Y agrega Gutiérrez: "si hemos de tener una literatura, hagamos que sea *nacional*; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza" (J. M. Gutiérrez, "Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros", en Félix Weinberg, *op. cit.*).

29- "Carta de D. Florencio Varela a D. Juan María Gutiérrez" del 1º de agosto de 1837, transcripta en Félix Weinberg, *op. cit.*

30- Juan María Gutiérrez, "Introducción" a José Mármol, *Cantos del Peregrino*, *op. cit.*

31- Marcos Sastre, "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la nación argentina", en Félix Weinberg, *op. cit*.

32- La indagación que emprende Sarmiento sobre la poesía popular en la Argentina está anunciada —según Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* , Buenos Aires, Sudamericana, 1996— aunque Sarmiento no lo cite, en el "sistema literario" propuesto por Juan Bautista Alberdi en la *Memoria descriptiva sobre Tucumán,* publicada como folleto en 1834.

33- Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

34- Ver en este volumen Pablo Ansolabehere, "Ascasubi: el mal argentino".

35- Juan María Gutiérrez, "Advertencia del autor", *Poesías*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1869. Casavalle fue uno de los editores más importantes de esos años y acompañó a Gutiérrez en buena parte de sus emprendimientos literarios de esas décadas. Para una aproximación a la figura de editor-librero en esos años, ver Alejandro Eujanián, "La cultura: público, autores y editores", en *Liberalismo, Estado y orden burgués (18521880)* (Marta Bonaudo dir.), *Nueva Historia Argentina*, t. 4, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

36- *Estudios sobre las obras y la persona del literato argentino y publicista D. Juan de la Cruz Varela* fue publicada por la Imprenta y Librería de Mayo; *Obras Completas de D. Esteban Echeverría* fue publicada por Carlos Casavalle e incluye, en su quinto y último volumen, las "Noticias biográficas" sobre Echeverría escritas por Gutiérrez. Ver en este volumen Adriana Amante, "Juan María Gutiérrez. La crítica como proyecto".

37- Beatriz Sarlo Sabajanes, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra*

literatura, Buenos Aires, Escuela, 1967.

38- Hilario Ascasubi, “Al lector”, prólogo a *Santos Vega* para la edición de las *Obras completas* hecha en París, en 1872, por la casa Dupont.

39- José Hernández, “Carta a D. Zoilo Miguens”, prólogo a “El gaucho Martín Fierro”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Huemul, 1967.

40- Beatriz Sarlo, “La segunda generación romántica”, *Historia de la literatura argentina*, t. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

41- Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

42- Pedro Goyena, “Ricardo Gutiérrez”, *Crítica literaria*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

43- Miguel Cané, “Ricardo Gutiérrez”, *Ensayos*, Buenos Aires, Sopena, 1939.

44- “Carta de Miguel Cané a José Hernández” (*El Nacional*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1879), en María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo (selección, prólogo y notas), *Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

45- Martín García Mérou, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1913.

LA PRENSA PERIÓDICA
De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)
por Claudia A. Román

En su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas dedica un último capítulo a "Las empresas editoriales". Los periódicos y revistas ocupan un lugar privilegiado: el de demarcar el "borde superior" de una obra que había empezado por indagar en el suelo, la raza y la lengua nativas las fuentes de una literatura nacional. "El periodismo ha sido una de las instituciones civiles más importantes de la democracia argentina. A su historia vincúlase estrechamente nuestra historia literaria. No hay poeta ni prosista de los estudiados en este volumen que no haya pasado por nuestros periódicos", destaca. Institución, historia en proceso y escenario, el periodismo, la prensa y los periodistas se dibujan, en la mirada de Rojas, como una zona de contacto en la que la literatura palpa los bordes de otros discursos y de otros fenómenos.

Páginas bajo los ojos

Entre 1830 y 1880 se publicaron en la Argentina cientos de periódicos. (1) La prensa periódica se desarrolló en vinculación con el estado del campo cultural en el que un público lector empezará a configurarse con rasgos modernos a partir de la década que se inicia en 1870. Prueba de ello, es la publicación, como folletín, en el popularísimo diario *La Tribuna*, de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. Una de sus escenas es, en ese sentido, reveladora. Ubicada en el centro del folletín (capítulo 40) y en el medio de la pampa, debió sorprender especialmente a los lectores: más allá del Río Cuarto, lejos de la frontera, un cacique ranquelino se entrevista con un coronel de la república; la conversación gira en torno al problema de la propiedad de esas tierras, y se detiene cuando Mariano Rosas encara a Lucio Mansilla: "Mire, hermano, ¿por qué no

me habla la verdad?”. Ante los ojos del coronel, el indio

> se levantó, entró en el toldo y volvió trayendo un cajón de pino, con tapa corrediza. Lo abrió y sacó de él una porción de bolsas de zaraza con jareta.
> Era su archivo.
> Cada bolsita contenía notas oficiales, cartas, borradores, periódicos.
> Él conocía cada papel perfectamente.
> Podía apuntar con el dedo el párrafo a que quería referirse.
> Revolvió su archivo, tomó una bolsita, descorrió la jareta y sacó de ella un impreso muy doblado y arrugado, revelando que había sido manoseado muchas veces.
> Era *La Tribuna* de Buenos Aires.
> En ella había marcado un artículo sobre el gran ferrocarril interoceánico.

Los dobleces y las arrugas del papel iluminan la visión del archivo ranquel: connotan la lectura repetida, preocupada, de Mariano Rosas. Registradas por Mansilla, sugieren que esa lectura ha sido sagaz. También son señales para el público: no son las marcas íntimas de un libro: aquellas que, imperceptibles a primera vista y cubiertas por las tapas, se abren bajo la vigilancia personal de un solo par de ojos.

Si se amplía el foco sobre esta doble escena de lectura, la perturbación se acrecienta. Ya fuera del folletín, sosteniendo entre sus dedos los pliegos del diario al que se encuentran suscriptos, están los lectores porteños de *La Tribuna* que se convierten en participantes insospechados de la conversación. No se trata sólo del placer de la lectura: hay un punto en el que la distancia entre escritura y realidad se anula, porque los lectores porteños —Mansilla incluido— no pueden no coincidir con Mariano Rosas: si lo dice *La Tribuna,* así ha de ser.

De este modo, para quienes reciben y releen el diario, la lectura de esta escena del folletín implica una corroboración: sella un tácito convenio entre los lectores, cuya cláusula fundamental reside en la certeza de que la verdad brilla por igual tierra adentro y en los salones del Club del Progreso, a condición de estar impresa en su diario. En el nombre del periódico, entonces, descansa el acuerdo respecto de la verdad sobre las tierras; ese nombre es, al mismo tiempo, uno de los

principales elementos de verosimilitud de la escena. El fragmento de Mansilla expresa, así, de manera ejemplar la complejidad de su hallazgo: acaba de descubrir en (y desde) el periódico su potencia como mecanismo para llegar a un acuerdo sobre el mundo de la realidad y sobre el mundo de la imaginación.

A lo largo del siglo XIX la prensa americana fue el principal archivo y soporte material de la producción escrita destinada al público, el medio de registro, discusión y divulgación de noticias locales y extranjeras, de documentos oficiales y de panfletos políticos; y el espacio donde tuvieron lugar las principales polémicas políticas y culturales, y donde se publicaron, antes que en libro, la mayoría de los textos de carácter científico y literario. Periódicos, revistas y folletos fueron el espacio privilegiado para la resolución efectiva, en el plano discursivo, de una serie de preocupaciones que se planteaban explícitamente en otros campos, tales como la relación entre letrados y poder político; también los alcances de la palabra como instrumento para la acción privada y la intervención pública y la formación de públicos políticos y públicos lectores y sus procesos de nacionalización; asimismo, los límites, condiciones y posibilidades de la expresión escrita; los problemas de la autoría y la profesionalización periodística y literaria; la especificidad del discurso de la literatura y los límites de los géneros discursivos (en especial, literarios). De la heterogeneidad y la amplitud de esas propuestas habla el gran número de periódicos que se publicó durante este período. La vida fugaz de muchos de ellos, y su rápido reemplazo por otros, habla también de la insistencia con que los letrados alentaron el deseo de mantener abierto ese diálogo.

La prensa argentina del siglo XIX había sido objeto, hasta hace relativamente poco, de escasos estudios críticos. No existe, siquiera, un catálogo sistemático y completo de los diarios publicados durante el siglo XIX. (2) Las dificultades para hacer un análisis exhaustivo de la totalidad de las publicaciones, así como de sus proyecciones culturales, políticas, económicas y sociales, ya habían sido advertidas por Ernesto Quesada, bibliófilo y director interino de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, quien en 1883 hacía oír sus quejas:

> Pena profunda causa cuando se hacen estos trabajos, que ni gobierno ni particulares se preocupen de reunir, coleccionar y guardar en alguna Biblioteca tanto periódico […]. ¿Qué dirán

> los futuros historiadores argentinos cuando estudien nuestra época y sepan cuán poderosa y multiplicada era nuestra prensa, pero no encuentren Archivo ni Biblioteca donde poder consultarla? (3)

Veamos.

Usos del diarismo

Sin embargo, el "diarismo argentino" del siglo XIX parece desmigajarse como objeto de estudio apenas nos detenemos a contemplarlo con cuidado. En primer lugar, se pone en evidencia lo problemático de su carácter de fenómeno "diario" y "argentino": la periodicidad cotidiana y la identidad nacional son, en todo caso, dos de las empresas que la prensa lleva adelante a lo largo de este período. Tim Duncan ha precisado los alcances de estos periódicos premodernos o en trance de modernización: "Si entendemos el término 'diario' en el sentido moderno de una institución autosuficiente y que determina por sí misma sus formas de financiación, su personal, su futuro y su estilo, entonces no existieron diarios en Buenos Aires, por lo menos hasta el comienzo del nuevo siglo". (4) La afirmación puede extenderse más allá de la prensa porteña y, en términos de Georges Weill, se vincula con el pasaje de una prensa "de opinión" y "de información", identificadas respectivamente con los modelos francés e inglés. (5)

En cuanto a la Argentina, los procesos de autonomización y de institucionalización de la prensa periódica están estrechamente ligados a la conformación de un público lector nacional, y a la definición y emergencia de un incipiente campo intelectual. Dos publicaciones que suponen proyectos muy diferentes —por su formato, por su dispar voluntad de vinculación con el poder político, por la función "social" que se asignan en la relación que imaginan con sus lectores— se ubican en los puntos extremos de esa parábola: son *La Moda* (1837-1838) y *La Patria Argentina* (1879-1885).

Proyecto característico de una etapa del grupo de intelectuales del 37, *La Moda* se piensa y delimita como una publicación que acompañará y modificará la vida de sus —muy pocos— lectores:

> [E]l periódico aparecía los sábados y —si tenemos en cuenta el espectro de materiales que ofrecía (desde partituras musicales

hasta traducciones filosóficas, desde cielitos hasta comentarios bibliográficos) y el tono zumbón que caracterizó sobre todo a sus primeros números— se puede inferir un público integrado por hombres y mujeres jóvenes y cultos con capacidad de participación en el juego irónico de sus páginas. (6)

El "reformismo" de *La Moda* pivotea en esta osadía: enseñar a leer será transformar conductas, hacer del pueblo un público. Cuatro décadas más tarde, cuando en 1879 los hermanos José María, Ricardo y Eduardo Gutiérrez dan inicio a *La Patria Argentina* dirigiéndose "al pueblo y al partido que nos escucha hace años en la prensa", resulta indudable que aquel público ya existe y que sus dimensiones, intereses, conductas y lenguaje se parecen muy poco a los que *La Moda* había anhelado.

Antes de *La Moda*, el periodismo había sido territorio exclusivo del monólogo ilustrado, en cualquiera de sus tonos, desde *La Gazeta de Buenos-Ayres* (1810-1821), editada por Mariano Moreno, al *Telégrafo* y el desmesurado *El Despertador Teofilantrópico* (1820-1822) de fray Francisco de Paula Castañeda o los infatigables *Diablos* de Juan Lasserre. La misión de estos periódicos reconocía sus raíces en la tradición de los "espíritus" del siglo XVIII, que reunían fragmentos de sucesos de tierras cercanas y lejanas, trayendo la luz del saber para un círculo de pares: los vecinos letrados. (7)

Después de *La Patria Argentina*, la prensa avanzó, a fines del siglo XIX, en modernización técnica y profesional. El mercado editorial comenzaba a aceitarse y el público —que ahora contaba con las ediciones de Lajouane para leer las novelas de Eugenio Cambaceres y con las de Tomassi para dar con la versión en libro de los folletines de Eduardo Gutiérrez— crecía a su ritmo. Muy poco después, *Caras y Caretas* —con un plantel de periodistas profesionales formados en el período inmediatamente anterior: Eduardo Sojo, José María Cao, José S. Álvarez (Fray Mocho)— agotaba cada tirada y preparaba el ambiente de las "redacciones estrepitosas" que Roberto Arlt convertiría en parte de la literatura.

Entre *La Moda* y *La Patria Argentina* corre una historia que es también la de los modos en que se configura la curiosidad y se construyen ciertos relatos y las inflexiones que permiten convertirlos en acontecimiento y en noticia.

La guerra de los papeles

Al analizar la evolución de la prensa durante el "momento de predominio rosista", el historiador Jorge Myers distingue un primer período (1832-1834) en el que predomina una impronta rivadaviana de discusión pública y publicidad de los actos de gobierno, de una segunta fase, que se abre en 1835 y que continuará hasta la caída de Rosas (1852), en la que se instaura una rígida censura estatal. (8) Las consecuencias de esta censura pueden apreciarse mejor si se tienen en cuenta los mecanismos que condicionaron la producción, distribución y circulación de los periódicos a lo largo de esos años, tanto para los que se publicaban en Buenos Aires —entre ellos, los oficiales *La Gaceta Mercantil*, el *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo* (1842-1847 y 1847-1851) o los simplemente "favorables" al gobierno, al modo de *El Diario de la Tarde* (1831-1857) y *The British Packet and Argentine News* (1835-1847)— como para los papeles opositores que salían en Montevideo, Santiago de Chile y Valparaíso.

Durante casi todo el siglo XIX la prensa periódica se sostuvo económicamente a través de una estrecha relación con las agrupaciones políticas y/o con los Estados —locales primero, nacionales más tarde—. De las características de tal sistema de financiamiento resulta uno de las rasgos más notables de estos periódicos; su línea editorial debía definirse desde su fundación y mantenerse sin demasiados cambios a partir de entonces: esa presentación inicial garantizaba el sostén de las suscripciones. Por eso, las declaraciones que pueden leerse en los "prospectos" —literalmente, presentaciones del periódico, publicados como anticipo de su puesta en circulación— o en las notas editoriales de su número inicial tienen un valor más que formal, sobre todo en las primeras décadas del siglo. Con variaciones más o menos felices, más o menos leves, son la música de fondo que se repetirá en cada entrega. Para José María Ramos Mejía, durante la época de Rosas esa música de fondo fue ritmada por las pasiones. (9)

El periodismo europeo del siglo XVIII se había constituido como herramienta privilegiada de la crítica y como eje central en el proceso de conformación de la opinión pública. Se presentaba, por lo tanto, como una institución positivamente connotada. En el Río de la Plata, en cambio, y con Castañeda como agente emblemático, las fuerzas de la prensa parecen desatarse. El control sobre el instrumento vacila: la prensa se habría vuelto peligrosamente sensual. Bajo la mirada tardía

del alienista Ramos Mejía,

> Todo era bravío, hipertensivo, furibundo; los sentimientos, los colores suaves habían perdido sus virtudes encalmadoras y apaciguantes. […] Y en el desconcierto de las mil sensaciones vulgares que desfilaban entre las hojas mal impresas, y el lirismo ramplón de la poesía pulpera, se agotaba la voz de la antigua lira clásica de Labardén y de Varela.

Frente a la prensa rosista, la opositora se destaca no por la templanza, sino por la sutileza: "La prensa unitaria —sigue Ramos Mejía— usaba el ridículo de una manera tanto o más eficaz cuanto que sus formas literarias, correctas y sutiles, la hacían de mayor penetración y trascendencia". Lograr esa forma eficaz y perfeccionarla fue el problema central del diarismo de la época. A su alrededor, los periódicos rosistas y los de los proscriptos libraron la guerra de los papeles.

Para el diarismo del exilio, la eficacia se plantea en una doble dimensión. En primer lugar, como modo de ocupar un lugar de liderazgo en la difusión y en el combate, en un terreno de acción paralelo al de los jefes militares y políticos, con quienes no siempre mantiene alianzas estables. Este carácter, junto con el sistema de financiamiento descripto más arriba, explica en parte la corta vida de muchas publicaciones: *El Látigo Federal* (1833), *El Grito Arjentino* (Montevideo, 1839), *¡Muera Rosas!* (Montevideo, 1841-1842) e incluso el *Archivo Americano* surgen para realizar campañas más o menos ambiciosas, y se extinguen con su triunfo o su fracaso. Luis Pérez, Hilario Ascasubi y otros escritores gaceteros comprendieron rápidamente las posibilidades discursivas de este funcionamiento inmediato, y lo transformaron en dispositivo esencial del género gauchesco. Este rasgo caracteriza aun a los proyectos que se asumen más moderados, y cuyo principal objetivo declarado es la "mera" información del público lector —en un sentido fuerte: dar noticias e instruir—, como el ya mencionado de *La Moda*, *El Zonda* (San Juan, 1839) y *El Porvenir* (Montevideo, 1840). Y aunque sus prédicas no sean "partidarias" en un sentido explícito —dado que actúan en contextos diferentes de los diarios "militantes"—, y su tono tenga matices menos enfáticos, la versatilidad de sus argumentos y la intensidad de sus campañas exhibe un didactismo comparable al de las

publicaciones más politizadas.

Para comprender la segunda dimensión de esa búsqueda de eficacia, resulta necesario recordar que los periódicos de estos años prácticamente no registran noticias. Se ocupan, por el contrario, de la elaboración reiterada de una versión de sucesos no siempre ni necesariamente vinculados al presente inmediato. Para los exiliados en Montevideo o Santiago de Chile, se trata de establecer certezas a partir de enunciados políticos y polémicos, a menudo en discusión abierta con las versiones oficiales, que distribuye *La Gaceta Mercantil* y el *Archivo Americano*. De su capacidad para elaborar esa versión y para transmitirla como memoria —y como "ayudamemoria"— depende estrechamente su funcionamiento como grupo. (10) En ocasiones, los lazos son tan frágiles que no pueden sostener la representación, y se vuelve necesario apelar a la creación colectiva: "Ya se acerca el día de la caída de Rosas [...]. Queremos contribuir, por medio de este periódico, que llegue cuanto antes ese día" —se entusiasma el primer editorial de *El Grito Arjentino* (24 de febrero de 1839), y agrega:

> Tenemos acopiados muchos materiales: pero deseamos que todos los argentinos, existan donde existan, tengan parte en esta obra; y les invitamos a que nos envíen cuantas noticias, datos y detalles gusten, sobre los hechos de Rosas y también diseños o dibujos para las láminas; o al menos la idea, que será dibujada por nosotros.

Este estrechamiento del círculo de los lectores, o al menos de la relación que se imagina y desea mantener con ellos, remite a las etapas germinales del periodismo, nacido del intercambio epistolar. (11)

Una empresa periodística de Montevideo escapa, sin embargo, a esta imagen general de precariedad, y se sustrae del apasionamiento propio del periodismo militante. Es *El Comercio del Plata* (1845-1857) que, aun así, participa de la que tal vez sea la "campaña" más preciada: se erige como banco de pruebas partidario para la tarea intelectual y como espacio de legitimación para la prédica "ilustrada", estructural de su discurso, más allá de las inflexiones románticas. Bajo la tutela de su "redactor principal", Florencio Varela, *El Comercio* preservaba, detrás del rótulo mercantil, un espacio para el intercambio ideológico. El 2 de junio de 1848, más de dos meses después del

asesinato de Varela —episodio de enorme peso simbólico para la historia del periodismo del Río de la Plata—, circunstancia en que había suspendido su aparición, *El Comercio* retomaba su programa con algunas palabras del nuevo director, Valentín Alsina:

> Cuando nos hemos resuelto a tomar sobre nosotros la prosecución de este diario, ha sido con pleno conocimiento de las dificultades, quizá insuperables, que tenemos que arrostrar […] sabiendo perfectamente que este diario ha debido, en gran parte, su aceptación a su templanza, a su absoluta independencia de toda influencia, y sobre todo, a su estricta y escrupulosa veracidad; conoceríamos muy mal nuestro deber y nuestros intereses mismos, si nos separásemos hoy de una senda tan acertadamente trazada, y tan fácil además de proseguirse.

El Comercio fue un interesante espacio de confluencia de intereses y de públicos. Ascasubi publicó allí varias composiciones, en las que "conversaba", a través de sus gauchos, con Varela. (12) Un centenar de ejemplares circulaba en Buenos Aires, reconstruyendo una comunidad de lectura en ambas orillas del Río de la Plata. Merced a las vinculaciones que Varela había logrado trabar durante su misión diplomática en Francia, la publicación se había convertido en una fuente de información confiable para el público extranjero. *El Comercio* competía, en este plano, con el *Archivo Americano* que, bajo la dirección y redacción de Pedro de Angelis (1784-1859), tenía como objetivo específico convertirse en fuente de información "americana" (oficial) para el público europeo.

La sobriedad de *El Comercio* fue, según José Mármol, su arma más feroz. Contrapeso decisivo de la prédica de los diarios estatales, en su mesura brillaba el poder de un lenguaje impersonal y público, verificable, nuevo: "[*La*] *Gaceta* insultaba, calumniaba, se sofocaba a fuerza de argumentar y desmentir bajo su palabra; *El Comercio*, tranquilo y moderado, presentaba los hechos bajo la garantía de la notoriedad pública, o de los documentos mismos de sus enemigos". (13)

La imprenta volante

La batalla de Caseros (3 de febrero de 1852) abrió un espacio de posibilidades políticas y culturales que había sido soñado casi

obsesivamente por los intelectuales del Río de la Plata. La literatura creó una imagen poderosa de ese sueño: en medio de un ejército multitudinario y babélico, en el que conviven paraguayos andrajosos, montoneras entrerrianas y jóvenes oficiales porteños conducidos por el general Justo José de Urquiza, avanza una imprenta. Bajo la cuidadosa dirección del oficial Domingo F. Sarmiento, la imprenta —rigurosamente cronometrada— lanza sus boletines, mientras aplasta bajo su peso descomunal el barro y el pasto de la barbarie. Su entrada en Buenos Aires escenificará la reconquista de la ciudad por las armas de la civilización. (14)

La potencia de esta imagen no reside solamente en la insistencia con que la describe Sarmiento; tiene que ver, sobre todo, con los lugares que los intelectuales desean en el interior de la nueva estructura política y en la proyectada estructura del Estado nacional. Desde 1852 y hasta los últimos años de la década de 1860, el conjunto de periódicos publicados previamente será percibido como una tradición que reconoce un adjetivo denigratorio: es, como la política que expresaba, "facciosa".

El subrayado negativo del término sugiere, por un lado, el temor por el arraigo que esa tradición facciosa tenía aún en aquel presente. Por otro, insinúa la emergencia de nuevas problemáticas. Sintomáticamente, dos de los "nuevos periódicos" —los que tendrán mayor duración y mayor éxito de público— son, de hecho, continuaciones de los grandes diarios de la etapa anterior. *El Nacional* (1852-1893) surge de *El Diario de la Tarde*, y *La Tribuna* (1853-1884) —vía el "diario gubernativo" *El Progreso* (1852-1853), de breve existencia—, de *La Gaceta Mercantil.* Estas *conversiones* de signo político recuerdan cotidianamente la fragilidad de la autonomía de los medios periodísticos. (15) En este sentido, los diarios surgidos durante la etapa de secesión de Buenos Aires (1852-1861), tanto en la provincia como en la Confederación, mostrarán que la declamada voluntad de construir una prensa alejada de los personalismos es igualmente frágil. Con la secesión de Buenos Aires, la prensa volverá a ser facciosa, aunque de un modo muy diferente del de la etapa anterior a Caseros: lo que antes había sido legítimo combate de un enemigo, comienza a ser pensado entonces como intento de conformar una opinión estatal. Por eso, si en la etapa anterior los diarios se reconocían parciales y ostentaban la parcialidad (unitaria o federal) de su "verdad", en esta etapa toda marca de fractura comienza a ser

borrada. La voluntad totalizadora, junto con la necesidad de "contener" a los lectores, indicativa del lugar crucial que empezaba a tener para los estados provinciales el hecho de contar con un medio de prensa, dio lugar por primera vez a la coexistencia de varios periódicos que fueron publicados durante muchos años. (16) Dialécticamente, a mediano plazo, la "estabilidad" permitió a algunos de los periódicos comenzar a construir un espacio de poder propio y de relativa autonomía.

Después de Caseros, la eficacia de la prensa periódica estaba descontada, y su capacidad denominativa —su poder de designar a personajes y acontecimientos—, fuera de discusión. La cuestión de la prensa había pasado del plano léxico al plano retórico, en el que se juegan las perífrasis y las alusiones. En una dimensión pragmática de distribución de la información, ambos planos se resuelven en un dilema conocido: el problema era callar o hablar. La evolución del régimen jurídico de la prensa entre 1852 y 1860 —cuando Buenos Aires finalmente jura la Constitución Nacional sancionada en 1853— confirma esta presunción. La censura y la libertad de imprenta son temas recurrentes que, en un movimiento ejemplar de las evoluciones que motorizan la historia de la prensa, se discuten en el medio que regulan: en los periódicos. (17)

En esas discusiones, *El Pueblo* (1853-1854) explicita una tensión central. Caído el régimen de Rosas, la relación entre fidelidades políticas, función crítica de la prensa y mercado ya no puede resolverse simplemente de hecho, y comienza a articularse como problema:

> El periodismo no tiene por principal objeto ilustrar a los pueblos en sus verdaderos intereses, en la necesidad del orden, de la paz, del trabajo, del respeto a la ley y a las autoridades que deben sostenerlo: su principal objeto, para decir una verdad que no sea a medias, que no deje de ser verdad ni en la conciencia de los que escriben, ni en la de los que leen, el principal objeto del periodista, es asimismo el más virtuoso objeto, es ganar dinero, es tener mayor número de suscriptores. Y como en el mercado del espíritu periodista, tienen mucho más salida las exageraciones que la verdad, el sarcasmo, la personalidad y la injuria, que el decir circunspecto y moderado de la razón y de la moral, el periodista calcula sus intereses.

> […] No es pues, por saciar la sed de libertad y felicidad de los pueblos, no es por patriotismo que el periodista ataca todas las medidas gubernativas, es porque al criticar aumentan sus suscripciones y gana dinero. (18)

Los principales periódicos de la época compartieron estas preocupaciones y las reflejaron en sus páginas.

En esta coyuntura, que invita a los periódicos a pensarse a sí mismos, la prensa satírica —que tanta aceptación y tantos triunfos había logrado en el momento inmediatamente anterior— se dibuja claramente como extremo de los alcances legítimos de la tarea periodística. Durante los primeros años de la década del 50 fueron suspendidos parcial o definitivamente *La Avispa*, *El Centinela*, *El Diablo, El Duende, El Padre Castañeta*, *La Pacotilla*, *El Pampero* y *El Torito Colorado* (1852), además de otros periódicos no satíricos, como *La Nueva Época* y *El Comercio*. Sólo en 1863 el diarismo satírico encontrará, bajo el trazo de Henri Meyer, el tono justo para ubicarse con comodidad entre las publicaciones periódicas porteñas, retratando con aparente imparcialidad escenas de la vida política civil. Con *El Mosquito* (1863-1893), y de la mano de su segundo director, Henri Stein, el periodismo satírico atravesaría fuera de todo riesgo los procesos de nacionalización de la política y de modernización de la prensa.

Pero en el momento posterior a Caseros la función de este tipo de publicaciones parece ser otra. A propósito de las censuras, en todo caso, es posible discutir la pertinencia del anónimo, y a través de él, de los límites entre lo público y lo privado, así como las capacidades del Estado para establecer o no censura previa, los perfiles deseados para los nuevos escritores y para los nuevos periodistas y, por último, la relación entre mímesis y caricaturización —es decir, entre "información" y "deformación"—. Significativamente, los "juris de imprenta", cuyo texto publican y comentan todos los periódicos, junto con los proyectos de leyes de imprenta, son paralelos a los procesos de enjuiciamiento (y condena) de los últimos mazorqueros.

La polémica que sostienen, en 1853, Sarmiento y Alberdi sintetiza buena parte de estos problemas. Con la publicación de las *Cartas sobre la prensa y la política militante en la Argentina* (también conocidas como *Cartas quillotanas,* 1853), Alberdi no sólo establece el campo polémico, sino que se coloca por fuera de una zona de riesgo, que ubica en el

pasado: justamente la que borra los límites entre prensa y política. Uno de los recursos fundamentales de la argumentación de Alberdi es un uso agudísimo de la concesión. A través de esta figura clásica de la polémica, Alberdi "da la razón" a su adversario y legitima sus palabras. Son esas mismas palabras las que luego utilizará contra Sarmiento. En este juego de contraataques y reveses, una de las imputaciones más fuertes que recibe Sarmiento es la de "veterano": su virulencia sólo puede ser signo de que no comprende la llegada de nuevos tiempos. Su pasión es, en verdad, anacronismo. Esa negativa a abandonar el pasado, explica Alberdi, ha convertido a Sarmiento en un "gaucho malo" de una "prensa de combate", instrumento útil para luchar contra la tiranía pero fuera de lugar en el nuevo contexto. (No es casual que los ejemplos preferidos del abogado sean los de los salvajes —y fracasados— periódicos unitarios *El Pampero* (1827) y *El Granizo* (1827); desde esta perspectiva, la década del 20 y el período rosista serían equivalentes, mientras que la era que acaba de abrirse no reconocería antecedentes.) La pregunta es, ahora, cuál debe ser el perfil del periodista y cuáles las funciones de la prensa en tiempos de paz.

Tanto en las *Cartas quillotanas* como en la respuesta de Sarmiento, *Las ciento y una* (1853), esta cuestión encarna en un nombre propio que alcanza, en estos textos, dimensión de ideologema. En el empresario periodístico francés Émile Girardin se perfila un personaje que excede ampliamente su biografía cultural para condensarse como emblema de pasiones y debates encontrados. El nombre de Girardin se esgrimirá entonces como un arma de doble filo, que los contrincantes a menudo se arrojan sin medir las heridas que causa en sus propias manos. Ante todo, superpone la alusión a una carrera exitosa con la acusación de venalidad, y la condena al sensacionalismo con la poco solapada envidia hacia quien sí tiene lectores. Así, el personaje trae a la discusión las cuestiones del oficio, la profesionalización y el dinero —problemas que, por otra parte, los escritores gauchipolíticos habían comenzado a percibir y resolver desde algún tiempo atrás. (19)

Manuel Bilbao, fundador de *La República* (1867), abordó esas tensiones desde una perspectiva completamente diferente. Para resolverlas, recurrió a un aspecto de la acción de Girardin en *La Presse* que ni Alberdi ni Sarmiento habían mencionado: el montaje de un flamante aparato publicitario. Como se suele recordar, el diario de Bilbao fue el primero en escapar de los rigores del sistema de

suscripciones, contratando niños para la venta callejera y disponiendo la posibilidad de comercializar números sueltos. Las voces de los canillitas debieron cambiar el paisaje sonoro de la ciudad y, con él, la historia de la prensa argentina, que empieza a resolver en términos económicos una cuestión que sólo más tarde podrá dilucidar en lo ideológico y en lo discursivo.

Camino al self made paper

En 1869, un nuevo diario redobla la apuesta económica de Bilbao y se propone llegar gratuitamente a quienes no puedan comprarlo. Dirigida por José C. Paz, *La Prensa* (1869), pese a su nombre, tiene muy poco en común con *La Presse* de Girardin. Sin embargo, hay un punto en que se le asemeja por completo: *La Prensa* hace un novísimo replanteo de la tarea periodística.

Si bien la elección del nombre de los periódicos siempre había sido un momento central de su instalación como medio, la neutralidad que supone elegir como nombre el propio medio resulta sintomática de las nuevas consignas de la época. De hecho, los nombres de tres de los periódicos de mayor éxito resumen consignas cristalizadas para los años que van de 1867 a 1879: *La Prensa* se ubica en el punto de encuentro entre *La Tribuna* y *La Nación* (1870).

El programa que anuncia *La Prensa* en sus primeros números pone en cuestión los elementos estructurales del diario: la línea editorial, el sostén económico y hasta el formato. (20) La gratuidad de la distribución ("a los que no tengan cómo comprarlo y deseen instruirse en la dirección y marcha de los negocios políticos del país") se complementa con la determinación —que durante varias semanas reitera en cada edición y en primera plana— de renunciar a toda subvención o *réclame*:

> Se considerará una ofensa gratuita a la Dirección y Redacción de este diario, exigir se aparte de la imparcialidad que debe presidir todos sus juicios, tratando de captarse la voluntad o la gratuidad de los encargados de las diferentes secciones que forman sus columnas, por cualquier medio que sea. […]
> Es preciso concluir con el abuso de engañar al público.

El tono moral de la nota llama la atención sobre la práctica de la "recomendación", invisible por cotidiana. Al mismo tiempo, la

condena al engaño del público —seguramente habituado a manejar con soltura ese código— se presenta como complemento en los hechos de la prédica editorial de *La Prensa*: “Venimos, pues, a ese terreno para expresar y representar la verdadera Opinión Pública, y no para sujetarla a la nuestra, ni menos formarla o dirigirla”.

Aunque la idea del periodismo como “órgano” de una “opinión pública” previa e independiente no es original, sí lo es el modo en que *La Prensa* la explicita. (21) En el ámbito del Río de la Plata, por otra parte, la distinción comienza a volverse verosímil porque la zona de intersección entre el círculo de la redacción y el del creciente público lector es cada vez menor. *La Prensa* reconoce tempranamente el desajuste y lo convierte en una marca productiva para diferenciarse de otros periódicos. *La Tribuna* y *La Nación* responden al mismo problema con estrategias disímiles.

A través de este diseño de la relación entre periódicos, periodistas y opinión, *La Prensa* había comenzado a cerrar la parábola abierta por *La Moda*, en términos de un pasaje de la orientación (del público) a la representación (de la opinión). El programa del diario encuentra una formulación paradójica para expresar este viraje: “pocas palabras, muchos hechos”. En el lema, claro está, entra en juego la economía del lenguaje, porque será necesario distinguir las palabras “vacías” de aquellas que, llenando las columnas, funcionen como acciones concretas.

Aunque había sido fundada muchos años antes, en esa misma época, *La Tribuna* adopta un estilo nuevo, simétrico al de *La Prensa*, mediante el cual intenta saturar la escena pública con hechos que se multiplican en sus columnas. La transformación de *La Tribuna* se asienta en dos pilares: el “mito” del negocio periodístico y la apelación al escándalo. (22) Extremo opuesto a la imparcialidad de *La Prensa*, en sus páginas la “versatilidad” política de los Varela (sobre todo, de Héctor) es poco menos que jactanciosa, y los avisos apenas encubiertos como noticia son moneda corriente. Sin escapar a estas líneas, tanto la sección de “Hechos locales”, como las “Cosas” —que Héctor Varela publica con el seudónimo de “Orión” entre 1868 y 1871 —, apuntan a la captación de ese mismo público que *La Prensa* quiere representar. En ambas secciones se producen, por primera vez con tanta intensidad, noticias locales presentadas como escandalosas. Stein acuñó, en *El Mosquito,* una imagen para tanto alboroto: la de la simbiosis de Héctor Varela con un bombo, casi inseparable de su

anatomía, que aparecía con mucha frecuencia entre sus caricaturas. El hallazgo de Stein estaba en la agudeza de su lectura: el autobombo, sintetizado en la caricatura, cristalizaba un rasgo que excedía al personaje para volcarse sobre el periódico y sobre las diversas actividades sociales —banquetes, mitines, desfiles, comparsas— que Varela encabezaba en calidad de redactor estrella de *La Tribuna*.

Junto con este despliegue personal en la relación con el público, que tiñe muchas de sus columnas, los "Hechos locales" suelen ser terreno para las informaciones sobre *La Tribuna* misma y sobre otros diarios: novedades respecto del folletín, recomendaciones de alguna columna, rectificaciones jocosas de las informaciones de los "colegas", ocasionales incorporaciones al plantel de redactores. Haciendo del periódico un vecindario por el que pasean los ojos de los lectores, los "Hechos locales" exhiben el *arraigo* de sus redactores e incitan al público a asomarse a otras secciones. Se trataría de "leer el periódico como la representación (en la superficie misma de su forma) de la organización de la ciudad, con sus calles centrales, burocráticas o comerciales, con sus pequeñas plazas y parques: lugares de ocio y *reencuentro*". (23)

La Nación, en cambio, no generó ese espacio local en la neutralidad de su nombre ni a partir de la producción de acontecimientos por fuera del periódico. Eligió, en cambio, trabajar sobre el cruce entre el prestigio del ex presidente Bartolomé Mitre y la modernización técnica y tecnológica que transformó su relación con los lectores. *La Nación* fue fundada pocas semanas después de que Paz, antiguo ayudante de Mitre en la batalla de Pavón (1861), diera inicio a *La Prensa.* Mitre fue mentor, director y redactor principal (y poco después, dueño absoluto) de su diario. Significativamente, *La Nación* se imprimía con la maquinaria de *La Nación Argentina* (1862-1869), el diario de su otrora ayudante de campo y compañero periodístico José M. Gutiérrez, y que había funcionado de hecho como órgano de su presidencia. En su emblemático primer editorial, *La Nación* apostaba, como poco antes lo había hecho *La Prensa*, a desarrollarse como un instrumento alejado del control estatal. El diario de Mitre —que había bajado de la presidencia apenas dos años antes— reconocía un pasado inmediato sobre el que se hacía necesario operar un cambio de rumbo: "La 'Nación Argentina' era un puesto de combate. 'La Nación' será una tribuna de doctrina". (24) Ramos ha señalado que, aun cuando durante sus primeros años (hasta 1874) "el periódico era interpelado

por las instituciones del campo político, relativizada su autonomía y especificidad institucional", durante las dos décadas siguientes sería notable su "modernización progresiva, tanto en términos de la tecnología del periódico como de la racionalización y especificación de sus nuevas funciones sociales, sobre todo ligadas a la información y a la publicidad comercial". Despojado de adjetivos, el nombre de *La Nación* buscaba de esta manera conjugar la apelación a una tradición de valores estables con la capacidad para asimilar rápidamente las últimas novedades en la evolución del medio.

El primer paso de esta apuesta al futuro tuvo que ver con la aceleración de la llegada de las noticias europeas. En 1873 *La Nación* destacó un corresponsal en Lisboa, que enviaba las noticias por carta a otro corresponsal en Montevideo, quien las telegrafiaba al diario. Cuatro años después, y gracias a la instalación del cable telegráfico submarino, *La Nación* pudo contratar un servicio especial de información con la agencia Harvas-Reuter. Entonces, sus lectores supieron por primera vez qué había sucedido en Europa veinticuatro horas antes. Ramos ha analizado el modo en que el sistema de corresponsalías y colaboradores extranjeros de *La Nación* transformó las relaciones entre periodismo y literatura, y se convirtió en espacio de posibilidad de la modernización y profesionalización literarias. Para atender a la multiplicidad de ese mundo que simultáneamente se abría y aceleraba, los periódicos generaron una tecnología que permitiría leer en escala mundial: los *reporters*.

El sistema de corresponsalías y colaboraciones, además, dio un nuevo giro al problema de los nombres: ya no sólo el de los periódicos, sino de los diaristas. La firma tenía su propia historia dentro de las evoluciones de la prensa: mientras que en épocas de proscripción se había obturado, después de Caseros se había presentado como conquista de la libertad de imprenta y como garantía personal para la denuncia de funcionarios públicos; años después parecía haber perdido peso, cediendo terreno a las ideas expuestas. Hacia los inicios de la década del 80, la preocupación por la firma en los periódicos comienza a ser pensada en términos de "propiedad literaria" y de "autoría". (25)

Mientras los *reporters* recorren la ciudad y los corresponsales envían notas de último momento, el diario comienza a contar la historia de su autogénesis y de su evolución. El 6 de mayo de 1884 *La Crónica* informaba la aparición de su colega *Sud-América*:

> Un diario, como una persona que penetra en una sala, hace su aparición en la prensa saludando. Todos responden de una manera o de otra. La cortesía obliga hasta a los que presienten un adversario. Quedan sólo los egoístas estrechando las filas. Y hacen mal. En la lucha por la vida, como en la lucha de la publicidad, es en vano negar un asiento al que tiene la fuerza para tomarlo. Cada diario es un *self made paper*, se hace a sí mismo si es que puede. Poco o nada influyen en su éxito los demás.

Las consignas de representación transparente de la opinión se han cumplido al pie de la letra. Las imprentas, acallando el ruido de las primeras huelgas obreras, casi parecen trabajar solas. (26)

Curiosidad en cuotas

La curiosidad por el presente, destaca Weill, es el motor de la prensa periódica. Y agrega:

> En la base del periódico está la curiosidad por el presente, el presente inmediato. Una curiosidad interesada, práctica: saber lo que ocurre, para aprovechar las circunstancias ventajosas, o para las dificultades o los peligros, si ello es posible; huelga decir que esta curiosidad es particularmente viva en el político o en el hombre de negocios. Una curiosidad estética, en el más amplio sentido de la palabra, una curiosidad de juego: enterarse de todo lo que es nuevo, inesperado, excepcional, extraordinario; buscar en lo real, en la misma vida, las emociones que tienen por objeto dar ciertas formas de arte. (27)

A lo largo del siglo XIX, el periódico se convirtió en el mejor instrumento para medir ese presente y marcar el ritmo de sus cambios. Donald Lowe subraya el “efecto perceptual” que los periódicos ejercieron sobre los lectores:

> En contraste con el desarrollo lineal de la trama o el argumento del libro, los informes en competencia de noticias de diferentes partes del mundo hacían de los periódicos un mosaico de acontecimientos no relacionados entre sí. Los periódicos

> redujeron el tiempo a lo instantáneo y lo sensacional, extendieron el espacio para incluir todo y de todas partes. El presente se volvió mucho más diverso y complejo, ya no englobable dentro de un solo marco cronológico. Y el lector había de aportar la conexión entre los diferentes artículos. (28)

Por lo menos desde la década de 1830, los periódicos argentinos intentaban esa entrada en el presente. A diferencia de sus precedentes —y, característicamente, de los del siglo XVIII— constaban, por lo general, de cuatro páginas (un pliego) organizadas en al menos dos columnas. Mientras que el número de páginas se mantuvo casi siempre constante hasta finales de siglo (reservando, por lo general, las dos últimas para avisos), la cantidad de columnas se multiplicó rápidamente, estabilizándose en siete u ocho hacia los años cincuenta.

La división en columnas es un hallazgo fundamental de la prensa del siglo XIX. Benedict Anderson ha puesto de relieve el modo en que la inclusión y yuxtaposición arbitraria de noticias en las páginas del periódico, bajo el rótulo de una única fecha —la de la edición diaria—, dio espesor a la idea de "presente" y permitió una percepción crecientemente compleja de la simultaneidad. Anderson ha subrayado también la función que esa noción de simultaneidad desempeña en la articulación de "comunidades imaginadas" nacionales. (29)

El entrenamiento en una concepción más densa del presente y la emergencia de un público nacional fueron procesos que, tal como sucedió en otros planos, se precipitaron de manera vertiginosa en la Argentina del siglo XIX. Sobre todo, porque ambos estuvieron imbricados en el trazado de un mapa —real e imaginario— de la nación.

Como observa Adolfo Prieto, hacia los años setenta la prensa "sirvió de práctica inicial a los nuevos contingentes de lectores" y "vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible; el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social". (30) Sin duda el proceso debió haber sido particularmente acelerado para estos "nuevos lectores". De hecho, contaban con instrumentos materiales y simbólicos más precarios que los lectores de formación menos reciente y que, por motivos sociales y económicos, contaban en su horizonte cultural con una tradición letrada a la hora de procesar la información escrita. Sin

embargo, la rapidez y concentración de los cambios en la prensa periódica debió alcanzar a la totalidad de los lectores, preparándolos para una recepción suficientemente flexible de la diversidad de informaciones y formatos que se sucedieron a lo largo de pocas décadas. (31)

En uno de sus primeros números, *La Prensa* asignaba al tamaño de la "caja" del periódico un papel clave en la discusión local sobre la democratización de lectura y la participación política:

> La bondad de los diarios consiste, para la generalidad, en su tamaño y el mucho material de sus columnas.
> Las verdades, los principios, las ideas, nada son si no se encuentran impresos en una sábana blanca.
>
> [...]
>
> Un artículo de tres o cuatro columnas, requiere por lo menos una hora de lectura.
> Como es necesario leer los que sostienen lo contrario para poder apreciar la verdad, se tiene que invertir otra hora por lo menos.
> Téngase cuenta además del tiempo empleado para la sección de noticias sociales o comerciales y de echar una ojeada sobre otras publicaciones, y nos veremos forzados a emplear la mitad del día.
> Preguntamos ahora: ¿Hay en nuestra sociedad quien tenga tanto tiempo de sobra? (32)

El artículo celebra que, a menos de un mes de su fundación, *La Prensa* misma se edita en el anhelado "formato sábana". El orgullo se refuerza, desde la prédica del diario, porque este logro implica que ha conseguido "legítimamente" —sin acudir a subvenciones políticas— los fondos necesarios para afrontar la ampliación. *La Prensa* puede, a partir de entonces, entrar en competencia real con los "grandes" del periodismo (explícitamente: *La Nación, El Nacional, La República* y *La Tribuna*). Estas afirmaciones, claro está, pueden considerarse previsibles: en esa línea se ubican con comodidad la queja ya tópica sobre el pueblo que "no lee" y el entusiasmo "interesado" por los cambios en el contexto de un medio que apenas se inicia. Más sugerente es atender al peso que adquiere la idea de un nuevo

formato, porque revela en *La Prensa* un sensor de cambios profundos y más difíciles de observar: el balanceo entre información y opinión en las columnas de *La Prensa*, y del lugar de la lectura de periódicos en una economía del uso productivo del tiempo y del ocio. Porque *La Prensa* pone la discusión en términos de una hipótesis significativa: no sobra tiempo para leer periódicos.

Sobre el telón de fondo de una todavía desdibujada "vida moderna", la solución que imagina *La Prensa* no sólo supone un cambio de formatos y de lenguajes; deja intuir, además, una reestructuración profunda del sistema de la prensa periódica: acortar los artículos, rearticular secciones, limitar la confrontación entre versiones de distintos diarios y, eventualmente, trocarla por la fidelidad a uno solo. El enorme crecimiento y la diversificación de las publicaciones periódicas producidos durante la década del 70 precipitarían esos cambios, que se pondrán en evidencia ampliamente a partir de los ochenta. La profundidad de las transformaciones puede medirse en la heterogeneidad de sus proyecciones, que alcanzaron al sistema de suscripciones, la estructura económica de las empresas periodísticas, la sociabilidad promovida por los ámbitos de lectura y su relación con el consumo de otros bienes culturales, en especial, de libros y de novelas populares.

A pedido del público

> La afluencia de paisanos y de gente del campo que hemos visto en nuestra oficina desde la publicación de la sentencia pronunciada contra los reos Badía y Troncoso, ha sido digna de notarse, y sobre todo la diversidad de *nombres* que daban a la hoja suelta en que fue publicada.
> El uno pedía la *justicia de Troncoso*, el otro el *Boletín de Troncoso*, una mujer quería los *hechos de Troncoso*, otro el *fusilamiento de los pícaros*, un muchacho pedía *el reo*, otra mujer quería *el libro de la confesión*, y todos finalmente querían la *sentencia*. (33)

A finales de 1853, *La Tribuna* buscaba afirmar su presencia con un recurso que manejaría como ningún otro diario, y que ya mencionamos al principio de este trabajo: llevar a las fronteras de lo imaginable la extensión de su público. Simulando ubicarse en las orillas, el nuevo diario convocaba a acercarse a nuevos lectores,

representándolos en sus páginas: paisanos, mujeres, muchachos. El suelto basa su eficacia en la demostración de que la experiencia de "acercarse al diario" dejará satisfechos a todos y a cada uno. No importa con qué palabras ni con qué tono pidan lo que su curiosidad demanda, no importa cuál sea el género que buscan, de la confesión a la sentencia: *La Tribuna* podrá, en cualquier caso, entender su lenguaje y responder a sus ansias. La escena deja leer, además, rastros de dos procesos, simultáneos e interdependientes, que con ritmos diferentes atraviesan la constitución del público de la prensa durante las dos décadas que siguieron a Caseros: su nacionalización y su especialización.

La formación de un público nacional había sido una preocupación recurrente para los redactores de *La Moda* y de los periódicos de Chile y Montevideo. (34) Hacia la segunda mitad de la década del 80, la circulación de las publicaciones comenzó a concretarse a través de la multiplicación de oficinas de los principales periódicos en localidades urbanas y rurales, especialmente en la provincia de Buenos Aires. La distribución nacional de los periódicos contaba con un sistema "informal" tanto o más eficaz: el articulado por los periódicos más pequeños que, probablemente para llegar a llenar las páginas del pliego, tomaban parte de lo publicado por otros diarios. Previsiblemente —por el interés que despertaba y el beneficio económico consecuente—, la víctima privilegiada de estos "secuestros" de material parece haber sido la sección "folletín". Si se tiene en cuenta el número de quejas que se registra hojeando más o menos azarosamente medios tan diversos como *Sud-América* o el ya mencionado *La Patria Argentina,* lo más frecuente parece haber sido que lo hicieran sin atribuciones de autoría ni indicación alguna sobre la procedencia del material "prestado". (35)

La circulación de la prensa se incrementó también desde el punto de vista de la frecuencia de aparición de los periódicos. Hacia la década del 60 un porcentaje cada vez mayor de periódicos se había convertido en diario. El proceso, sin embargo, fue lento, y hacia 1880 los diarios convivían todavía con hebdomadarios y con medios de circulación bi y trisemanal. Mientras estos formatos se percibían cada vez más acentuadamente como residuales, otros formatos "antiguos" recuperaron su vigor, modificando los pactos de lectura del campo de la prensa. Así, al mismo tiempo que los diarios se volvían instrumentos de intervención e información cada vez más veloces,

obligados a presentar un relato novedoso cada 24 horas, muchas publicaciones de frecuencia semanal, quincenal o mensual fueron transformándose en “revistas” y perfilando otro tipo de intervención.

El despliegue de este abanico de periódicos respondió y fomentó el crecimiento y la diversificación del público lector, promoviendo su especialización. Ligados a lo inmediato, los diarios focalizaron, tal vez aún más que antes, la identificación de sus lectores a través de intereses político-partidarios. Estos intereses se ampliaron, además, con la aparición de los primeros periódicos internacionalistas y vinculados con las “nuevas ideologías” libertarias —entre ellos, *El Proletario* (1858), *Le Révolutionnaire* (1875-1876) y *El Petróleo. Órgano de las últimas capas sociales y de las primeras blusas comunistas* (1875)— y de aquellos en los que la política se combinaba con caracteres étnico-nacionales —*Deutsche La Plata Zeitung* (1863-1942), *Le Courrier de La Plata* (1865-1942), *El Español* (1874-1875) y *La Patria degli Italiani* (1877-1942), entre muchos otros. (36)

Ciertos campos disciplinarios específicos encontraron en las revistas y semanarios un modo de difusión más adecuado al ritmo de sus intereses y a la índole de lo publicado. Esta circulación “más lenta” podría sugerir también la necesidad —por qué no, la búsqueda— de una duración cualitativa y cuantitativamente diferente del tiempo de lectura. La *Revista Farmacéutica* (1858-1942) y la *Revista de Legislación y Jurisprudencia* (1869-1871) fueron dos de las primeras de este tipo. A menudo las publicaciones vinculadas a instituciones —es el caso de la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires* (1879-1882) y de la *Revista de Ciencias, Artes y Letras* (1879), órgano de la Universidad de Buenos Aires—, o definidas a través del tamiz de género sexual —como *El Álbum del Hogar* (1878-1885 y 1886-1887), *La Alborada del Plata* (1879-1881) y *La Ondina del Plata* (1875-1879)— se sirvieron también del ritmo más lento que proporcionaba la forma de las revistas y semanarios. Estos formatos tuvieron, a partir de mediados de la década del 50 y sobre todo durante las dos décadas posteriores, un papel fundamental en la promoción concreta y en la construcción imaginaria de un público lector diferenciado —gesto especialmente notable en lo que hace al público femenino. (37)

Por otra parte, aunque su contenido se presentara como estrictamente al día (en el campo estético o científico, por ejemplo), el nombre de “Revista” o de “Álbum” adoptado por muchos de estos medios apuntó a subrayar tanto la diversidad y acumulación de

informaciones diferentes, como su lejanía respecto de la zona más coyuntural de la actualidad, típicamente identificada con la lucha de facciones. Al compás de este doble ritmo, que había acompañado casi sin especificidad gran parte de los periódicos publicados hasta entonces, va adquiriendo también un valor diferencial. En los periódicos ese espacio se condensó en la tira inferior del folletín; en las "revistas" —incluso obedeciendo a necesidades de formato—, se expandió y se ofreció como escenario de consagración y como archivo abierto a un insistentemente reclamado corpus literario, crítico y científico de producción nacional.

Sucesos argentinos

> ¿Qué es un periódico? Una mezquina hoja de papel, llena de retazos, obras sin capítulos, sin prólogo, atestada de bagatelas del momento.
>
> DOMINGO F. SARMIENTO, "Periódicos", *El Zonda*, 10 de agosto de 1839

> La prensa es la única entidad que conmueve con sus propias ruedas de carreta.
> Así se la ve reproducir con una actividad vertiginosa, jurando sobre evangelios, las patrañas, hechos terribles y noticias extraordinarias.
>
> "Crónica", *La Patria Argentina*, 22 de noviembre de 1879

De obra fragmentaria y efímera a "entidad que conmueve con sus propias ruedas de carreta", la historia de la prensa argentina del siglo XIX se proyecta sobre los modos múltiples en que el periódico modeló la imaginación, registró e intervino en los sucesos, contribuyó de manera fundamental a la nacionalización y diversificación del público lector y a la formación de la opinión pública, modificó las forma y extensión de la percepción del presente, interactuó con el espacio de otros discursos y rearticuló el de la literatura.

Los géneros periodísticos fueron el soporte de todas estas transformaciones, ya como mutaciones, en el interior del diario, de tipos textuales definidos con anterioridad, ya bajo la forma de hallazgos surgidos al calor de la marcha. En un extremo de este arco

podrían ubicarse las “correspondencias” del extranjero, casi un resabio del nacimiento de la prensa escrita —surgida como sedimento público de las noticias intercambiadas a través de la correspondencia privada y de los “noticieros” profesionales—. En el otro, se encuentra un género de menor relevancia informativa, el *fait divers*, ubicado en la prensa argentina bajo el rótulo de “variedades”, “hechos diversos” o “hechos locales”. (38)

El espacio del *suceso* se recorta, se diferencia de las demás secciones o contrasta con su definición. Si bien su inclusión parece ser puramente funcional al “llenado” de cada número —al completar los “huecos” que quedan una vez plantadas las notas editoriales, las publicaciones oficiales, las noticias del “exterior” y del “interior”, los avisos y el folletín—, no hay periódico que resista la tentación de darle cabida. Durante el exilio rosista, por ejemplo, *El Comercio del Plata* practica la importación del *fait divers* —las extravagantes “Noticias Varias” son tomadas, en general, del *Jornal do Comércio* carioca—. *La Tribuna* convirtió en estratégico el movimiento inverso: la producción de “sucesos” porteños, consagrada en la columna de “Hechos locales”, cuyo éxito fue sin duda significativo en la venta del diario.

Si pudiera trazarse la historia del *fait divers*, sus evoluciones estarían seguramente marcadas por los límites de lo verosímil, que el “suceso” tensa sin cesar. En 1879, un periodista anónimo jugó a explorar las reglas del género, explicitándolas en el interior del diario al tiempo que llenaba sus páginas:

> En esta fabricación hay reglas artísticas.
> No todos saben dar, por ejemplo, con un aire científico, la noticia de un ternero de tres cabezas, o la de un parto de cinco elefantes.
> Se requiere para todas estas cosas un tacto distinguido a veces y buena memoria, para no sacar nunca de Francia las personas cortadas en pedazos, ni fraguar una excentricidad culminante de que no se haga autor un inglés.
> […] He observado ya antes en esta Crónica que esta clase de noticias tienen su periodicidad tan marcada como las de las fiebres intermitentes. Aparecen siempre en el receso de las cámaras, cuando con la clausura de ellas faltan en las columnas de los diarios oficiales las sendas columnas de discursos

pagados por el presupuesto. (39)

“Diario fabrica noticias inverosímiles”: mediante la “estructura del suceso”, *La Patria Argentina* define como paradoja el modo en que ejerce las reglas del oficio periodístico. En ese momento en que la prensa puede pensarse a sí misma a través de una gramática propia, ha comenzado el camino de transformaciones hacia su progresiva autonomización.

Bibliografía

Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Néstor T. Auza, *El periodismo de la Confederación. 1852-1861*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.

Néstor T. Auza, *La literatura periodística porteña del siglo XIX. De Caseros a la Organización Nacional*, Buenos Aires, Confluencia, 1999.

Néstor T. Auza, *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Oscar Beltrán, *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Sopena, 1943.

Clemente Cimorra, *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Atlántida, 1946.

Tim Duncan, "La prensa política: *Sud-América*, 1884-1892", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

Alejandro Eujanián, "La cultura: público, autores y editores", en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva Historia Argentina*, IV, *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Juan Rómulo Fernández, *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Perlado, 1943.

Celestino Galván Moreno, *El periodismo argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1944.

Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1986.

Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Ernesto Quesada, "El periodismo argentino", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, IX, 1883.

Ernesto Quesada, "El periodismo argentino en la Capital de la

República (1)", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, IX, 1883.

Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

José María Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, Jackson, 1938.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, Edición, prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Julio Schvartzman, "Pólvora y tinta. La estrategia polémica de *Las ciento y una*", *Microcrítica. Lecturas argentinas, cuestiones de detalle*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Georges Weill, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México, Limusa-Noriega, 1992.

Raymond Williams, *Cultura*, Barcelona, Paidós, 1981.

Raymond Williams, *The press as popular culture: a historical perspective*, Newspaper History, 1968.

Antonio Zinny, *Efemeridografía argiropatriótica o sea de las provincias argentinas*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1868.

Antonio Zinny, *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída de Rosas*, Buenos Aires, Imprenta del Plata, 1869.

1- Resulta difícil cuantificar con exactitud los datos referentes a cantidad de periódicos publicados, tirada y circulación de cada uno y aun totales. Los datos que proporcionan las historias del periodismo (ver Bibliografía) son fragmentarios y no siempre consistentes.
Una dificultad adicional se presenta en el momento de obtener datos "nacionales" para mensurar el fenómeno. En este punto se hace necesario considerar, por ejemplo, que durante el período correspondiente al gobierno de Rosas, muchos periódicos se editaron desde las "patrias en el exilio": los proscriptos escribieron desde Montevideo, Santiago de Chile y Valparaíso diarios que se quieren "argentinos" —y que, por eso, son incluidos en este estudio.

2- Los trabajos pioneros de Ernesto Quesada, Alberto Navarro Viola y Antonio Zinny brindan datos preciosos en este sentido y resultan, por supuesto, de consulta insoslayable. Pese a su voluntad sistematizadora, las historias del periodismo nacional, en cambio, presentan datos parciales y muchas veces contradictorios.

3- Ernesto Quesada, "El periodismo argentino (1877-1883)", en *Nueva Revista de*

Buenos Aires, IX, 1883. Durante poco más de un año, entre febrero de 1877 y marzo de 1878, Quesada compartió con Nicolás Massa el cargo de director interino de la Biblioteca Nacional. Reemplazaba a su padre, que cumplió esa función entre 1871 y 1879.

4- Tim Duncan, "La prensa política: *Sud-América*, 1884-1892", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

5- Georges Weill, *El periódico*, México, Limusa-Noriega, 1992.

6- Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, "El estilo democrático: último grito de la moda", *Mora. Revista interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 3, Buenos Aires, agosto de 1997.

7- La palabra "espíritu" designaba un tipo de publicación periódica que no brindaba noticias locales más o menos recientes, sino resúmenes de informaciones publicadas en medios de distintos lugares del mundo. Los lemas congelados "Espíritu de la prensa del mundo" o "Espíritu de los mejores diarios" encabezaron varias publicaciones del siglo XVIII en España y en Francia, e incluso se los puede rastrear en el Río de la Plata bien entrado el siglo XIX —con los cambios en la concepción del periódico y de la información que este pasaje supone.

8- Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

9- José María Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, Lajouane, 1907. Las citas de Ramos Mejía incluidas en el cuerpo del texto corresponden a esta obra.

10- Esto es particularmente notable en la serie de artículos publicados bajo el título de "Rosas y sus opositores" en el *Archivo Americano.* Del lado de la prensa del exilio, *¡Muera Rosas!* y *La Semana* reconstruyen y vuelven a narrar para sus lectores la historia reciente. Ver Liliana Zuccotti, "La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana",* en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

11- Cuando por motivos mercantiles —muy diferentes de los de *El Grito*— algunas de esas informaciones se volvieron suficientemente relevantes, se advirtieron las ventajas de su circulación regular y pública. Había nacido la prensa periódica. Ver Georges Weill, *op. cit.*

12- Ver, por ejemplo, la "Súplica gaucha" con que Ascasubi publicita la aparición de su "Paulino Lucero": "Velay le mando, señor, *a que lea mi argumento* que en este puro momento *ha soltao el imprentor.[…]* Y si por felicidá *le agradase mi versada,* en su gaceta mentada / avísele a la ciudá". Aunque las composiciones de Ascasubi, que circularon sobre todo como "hojas sueltas", fueron remitidas ocasionalmente a otros periódicos, resulta evidente su preferencia por *El Comercio del Plata*. También Isidora la federala (protagonista y enunciadora de otro poema de Ascasubi incluido en *Paulino Lucero*) se "carteó" con *El Comercio del Plata.* (Ver, allí mismo, su "Remitido".)

13- José Mármol, “Asesinato del Sr. Dr. Florencio Varela, redactor del Comercio del Plata en Montevideo”, Montevideo, 1849.

14- Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, Edición, prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998. Para la productividad de la imagen de la imprenta en esa obra, ver Graciela Batticuore, “Sarmiento: un autor en campaña”, mimeo, 2000.

15- La “conversión” de *El Progreso* en *La Tribuna* se debió a su compra por los hermanos Mariano y Héctor Varela, que pasaron a ser, además, sus redactores principales, aunque el editor responsable continuó siendo Saturnino Córdoba y el redactor en jefe Juan Ramón Muñoz Cabrera. Sobre el peso simbólico del apellido Varela, del que nos ocuparemos más adelante en este mismo volumen (“Tipos de imprenta”), ver Héctor Viacava, “Héctor Varela, el porteño irresponsable”, *Todo es Historia,* Buenos Aires, 222, octubre de 1985.

16- Además de los ya mencionados *La Tribuna* y *El Nacional*, *El Nacional Argentino* —el diario más importante de la Confederación, con sede en Paraná— prolongó su existencia entre 1852 y 1860.

17- Para un detalle del régimen jurídico de la prensa del período, pueden consultarse las historias generales del periodismo (véanse en la “Bibliografía”, los trabajos de Beltrán, Cimorra, Fernández y Galván Moreno).

18- “Un patriota”, “La prensa periódica, 1er artículo”, *El Pueblo*, 16 de enero de 1854, p. 2, c. 1-3. Este diario, de carácter antiurquicista, tuvo como editor responsable a José M. Saborido; contó con colaboraciones de José Mármol.

19- Este eje organiza también el contrapunto entre Sarmiento y el gauchipolítico Ascasubi en *Campaña en el Ejército Grande*. Para el problema del mercado, el público y la profesionalización, ver Jorge B. Rivera, “La paga del gauchesco”, Buenos Aires, *Clarín*, 18 de mayo de 1989.

20- Algunos ejemplos pueden encontrarse en los artículos “La prensa. Los diarios y el país” (2 de noviembre de 1869) y “La prensa. Formato y material de los diarios” (5 de noviembre de 1869).

21- Habría que atender, sin embargo, a la brecha entre la “prédica” y la “práctica” del programa de “autonomía”. Para las publicaciones surgidas en este momento de impulso de modernización de la prensa, ese defase resultaría particularmente conflictivo. Ver Oscar Steimberg, “Utopías periodísticas argentinas”, en *Medios y Comunicación*, 18, Buenos Aires, octubre, 1982.

22- Héctor Viacava (*op. cit.*) sugiere la idea de “mito” a propósito de la imagen de Héctor Varela.

23- Julio Ramos, “Decorar la ciudad”, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

24- Aunque aparentemente compartían parte de sus valores y presupuestos —al menos, en el discurso de sus notas editoriales—, *La Prensa* anunciaba la salida del diario de Mitre con un suelto que no ocultaba su hostilidad: "EL AVE FÉNIX. La prensa tendrá en breve su ave fénix.
La Nación Argentina ha resuelto morir cristianamente el 31 de diciembre próximo para renacer de sus cenizas, el 1 de enero de 1870.
La parte argentina será consumida por las llamas, pues reaparecerá con el solo título de *La Nación*, que si cambia de táctica dará, probablemente, resultados más argentinos para el propietario.
La Nación ha comprendido que lo que menos tenía era de argentina, moral y materialmente, y resuelto dejar ese apéndice, que importaba un sarcasmo.
La redacción del nuevo diario será confiada al ex redactor de *Los Debates*."
Teniendo en cuenta que Mitre había dejado la presidencia un escaso año antes, la última frase resulta especialmente reveladora de la posición del periódico frente al nuevo diario.

25- Aunque la propiedad intelectual no fue reglamentada por ley hasta la primera década del siglo XX, en 1885 un pleito entablado por José Hernández contra Barbieri Hnos., a propósito de la edición clandestina de ejemplares de *Martín Fierro*, condenó como delito la "piratería editorial", reconoció el derecho de propiedad literaria y explicitó los artículos de la Constitución Nacional y del Código Civil que resultaban de aplicación para garantizarlo. Ver Hernández, José c/ Barbieri Hnos., CSJN, Digestos I a VI (1863/1932), t. 29.

26- La Sociedad Tipográfica Bonaerense, fundada en 1857, fue la primera entidad obrera argentina, estructurada como sociedad "de socorros mutuos". En 1877 se fundó la Unión Tipográfica, organización con rasgos más netamente sindicales. Dos años más tarde se fusionó con la primera, tomando su nombre. Las características de la actividad y el perfil de los trabajadores (alfabetizados en un porcentaje mayor al habitual en otras actividades y, en una proporción significativa también, inmigrantes con alguna experiencia política y/o gremial en su país de origen) favoreció seguramente su agrupación temprana y alto nivel de actividad. La Sociedad Tipográfica planteó conflictos alrededor de reivindicaciones salariales y de las condiciones de trabajo. Ver Sebastián Marotta, *El movimiento sindical argentino*, Buenos Aires, Libera, 1960.

27- Georges Weill, o*p. cit.*

28- Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

29- Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

30- Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

31- La falta de datos completos y consistentes hace difícil precisar la cantidad y "calidad" de los lectores para este período. Ya Quesada (*op. cit.)* destacaba lo

complicado de estimar con certeza la tirada promedio hasta la incorporación generalizada de las máquinas que la registran automáticamente.

32- “La prensa. Formato y material de los diarios”, *La Prensa*, 5 de noviembre de 1869.

33- “Fecundidad de bautismos”, *La Tribuna*, 20 de octubre de 1853.

34- La nacionalización del público es un proceso complejo para cuya comprensión resulta fundamental tener en cuenta, por ejemplo, la evolución del sistema escolar y de la industria editorial, las transformaciones en la esfera pública, los cambios en la sociabilidad y el desarrollo de actividades tales como los bailes, mitines y representaciones teatrales. La circulación nacional de los periódicos es sólo un engranaje de este mecanismo y, en todo caso, un indicio de su posible eficacia.

35- Al mismo tiempo, estas “denuncias” podían ser aprovechadas como mecanismo de promoción del diario o de alguna de sus secciones. Para el caso de los folletines, el sistema se “perfeccionó” durante la década del 80. Los desajustes entre la publicación original y su reproducción permitían, por ejemplo, anunciar o reforzar la venta en libro.

36- Por la abundancia y la heterogeneidad de sus productos, la prensa extranjera en el Río de la Plata merecería un estudio pormenorizado, que excede ampliamente el propósito de este trabajo. Para el caso de la prensa italiana hacia el final del período analizado, resultan muy útiles las observaciones planteadas por Ema Cibotti, “Periodismo político y política periodística, la construcción pública de una opinión italiana en el Buenos Aires finisecular”, *Entrepasados*, 7, Buenos Aires, fines de 1994.

37- Ver Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas lierarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

38- De acuerdo con el ya clásico ensayo de Roland Barthes, los rasgos definitorios del *fait divers* son su carácter de información a la vez ”monstruosa” —animada por una “causalidad aberrante”— y estructuralmente “inmanente” —es decir, autónoma respecto del resto de la información que transmite el diario. Roland Barthes, “Estructura del ‘suceso’”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

39- “Crónica”, *La Patria Argentina*, 22 de noviembre de 1879.

TIPOS DE IMPRENTA
Linajes y trayectorias periodísticas
por Claudia A. Román

La literatura argentina del siglo XIX se escribió en, desde, contra o para los periódicos. En sus páginas se intercambiaron ideas, se pusieron a prueba nuevos géneros y nuevas formas de decir, se convocó y formó a los lectores. Son escasísimos los escritores que no hicieron de este espacio un escalón deseado e ineludible para el ejercicio de la escritura. No por casualidad Esteban Echeverría, el poeta reacio a entregar su letra a los papeles periódicos, se recorta en soledad frente a un grupo numeroso y heterogéneo de escritores que han recorrido las trayectorias más diversas para ver impresas sus ideas en letras de molde. No todos son o quieren ser literatos; no todos se reconocen periodistas o, simplemente, autores.

Pero, ¿quiénes, entonces, escribían los diarios y qué era ser periodista? ¿Quiénes eran esos escritores y cómo se habían perfilado los "autores" que reclamaban, hacia mediados de los ochenta, la propiedad privada de su producción intelectual? ¿Qué significaba, en todo caso, pertenecer o *entrar* a un periódico rioplatense? Ya sobre el final del siglo, en 1891, Martín García Mérou (1862-1905) lo recuerda así:

> Inolvidables entusiasmos los de aquella época feliz, en que, sin tener todavía quince años, entraba a la literatura por la puerta de la trastienda, encorvado en el oficio manual, corrigiendo en compañía de un poeta chispeante, Casimiro Prieto, las pruebas de *La Nación*, para ascender pronto a redactor de los folletines del jueves, firmados por *Juan Santos*. Impresiones que no se borrarán jamás de mi espíritu las de esa primera relación con los tipos de plomo, la de esa atmósfera de los grandes diarios, con su acre perfume de papel mojado y de tinta de imprimir, y esa agitación incesante, ese hormigueo continuo de colmena afanosa, que excita las imaginaciones más lentas, y sirve de

> inspiración a los temperamentos más apáticos. Mi estadía personal en aquel diario, que empezaba entonces a tomar el vuelo que lo ha llevado a la cumbre, fortaleció en mí la tendencia latente que me impulsaba a la literatura. (1)

García Mérou sitúa la escena, simultáneamente, en el inicio de su biografía cultural y en el inicio de sus memorias, es decir, en un texto que busca rebasar los límites de la autobiografía para construir un pasado hecho de recuerdos compartidos. En la intersección de ambas dimensiones se dibuja el plano de la redacción periodística. Lugar de las iniciaciones y del cursus honorum, el diario es un espacio que combina sensualidad y prestigio; es el peldaño que permite el pasaje de la niñez a la juventud, al mismo tiempo que se asciende del oficio manual a la posición erguida del redactor; es, por último, tránsito a través del cual se deja un nombre civil para adquirir —al amparo del del diario— un nombre de pluma. (2)

El pasaje por el periódico constituye así un aprendizaje necesario para llegar a otro lugar, una fase imprescindible pero transitoria en la evolución hacia una etapa que, aunque no siempre se perciba claramente, termina por separarse con nitidez del ejercicio del periodismo como actividad excluyente. El texto de García Mérou condensa y pone a prueba, de manera notable, cada uno de los elementos que se despliegan en las imágenes de periodistas que se irán sucediendo a lo largo del siglo XIX.

Resulta curioso que, frente a los modelos de la literatura europea, los periodistas no aparezcan como héroes en las ficciones de producción nacional. (3) Si la comparación se juzga poco pertinente, atendiendo a las condiciones de desarrollo de cada una de las respectivas tradiciones literarias e incluso al número de lectores, no resulta tan disparatada cuando se toma en cuenta que otros tipos y personajes han sido “traducidos”, con mayor o menor felicidad. Esta virtual ausencia no implica, sin embargo, la falta de representaciones de quienes escriben los periódicos. Lejos de una definición homogénea de la profesión en su sentido moderno, los hombres y mujeres de prensa del siglo XIX establecieron diferentes relaciones con sus prácticas de escritura en la prensa, y les asignaron lugares y valores diversos, tanto como específicos, en la constitución de sus propias biografías.

Iniciaciones

En “Chile” (*Recuerdos de Provincia*, 1850), Domingo Faustino Sarmiento narra su iniciación en la literatura a partir de la publicación, en 1841, de un artículo en el diario chileno *El Mercurio*. Los engranajes de la prensa son su condición de posibilidad: el medio periodístico permite al joven Sarmiento ocultar su nombre tras la firma de “un teniente de artillería”. La ceremonia de lectura social y comentada del periódico, necesariamente inmediata a la salida del artículo, le asegura al mismo tiempo un rápido juicio del público, que ratificará su triunfo y la posibilidad de confirmarlo sin exponerse, para luego revelar su autoría.

Para Lucio V. Mansilla, en cambio, el periódico no es la condición sino el resultado de su entrada en la escritura, según aparece narrada en “De cómo el hambre me hizo escritor” (1888). Encarcelado y luego desterrado de Buenos Aires por haber desafiado a duelo a José Mármol en 1856, estaba en territorio de la Confederación, alojado por la familia del caudillo santafesino Juan Pablo López. Pocos días después de llegar a la casa, el joven huésped es sometido a una prueba trascendental: López le pide que escriba, sin firma, un artículo sobre la navegación del Salado, que el caudillo presentaría como propio en el diario local. “Tenía que describir lo que no había visto: la navegación de lo innavegable”, recuerda Mansilla. El éxito tras las tribulaciones corona la empresa de escritura, y Mansilla recibe como recompensa un “presente troyano”, una imprenta, sueldo y operarios para editar el que será su primer diario, *El Chaco* (1856-1857).

Los relatos de Sarmiento y de Mansilla son opuestos y complementarios; cada uno transparenta lo que el otro opaca. Sarmiento valoró, tal vez más que cualquiera de sus contemporáneos, el uso ilustrado de los periódicos, su carácter de instrumento de divulgación y discusión de las ideas. Casi al final de *Recuerdos de Provincia*, afirma: “Si fuera permitido a un escritor caracterizarse a sí mismo, yo no trepidaría en señalar los rasgos principales de mis trabajos en la prensa diaria”. Para Sarmiento sus periódicos son obras, y así los defenderá en *Las ciento y una*, ante el menosprecio que manifiesta Alberdi por sus “papeles”. Mansilla, en cambio, cede el nombre y pone el foco en el dinero y en la dependencia política, trazando el perfil del periodista de esa etapa: se puede escribir cotidianamente, siempre y cuando se hable por una facción y, a menudo, por un caudillo. Pero, aun así, la iniciación en el periodismo

también deja su marca en la escritura de Mansilla: más que en sus empresas editoriales, en la capacidad para producir en cada texto "la navegación de lo innavegable", el hallazgo de la literatura.

Linajes

Ángel Rama ha llamado la atención sobre el funcionamiento del "mito urbano" del periodista en el imaginario popular norteamericano. Junto con la del abogado, apunta Rama, esta figura funciona como contraparte letrada del *pioneer*. En Latinoamérica, en cambio, los mitos urbanos habrían encarnado preferentemente en sujetos colectivos. (4)

La importancia de las familias de periodistas en el Río de la Plata podría dar cuenta de una transacción entre ambos tipos de mitos. Desde un ángulo estrictamente económico y en el contexto de la paulatina integración de la Argentina en el mercado mundial, no resulta sorprendente que, hasta bien entrado el siglo XIX, las principales empresas periodísticas del Río de la Plata hayan descansado sobre una organización familiar que no difiere demasiado del funcionamiento de otro tipo de empresas e incluso reconoce algunos rasgos de modernización más temprana que otros sectores. Desde el punto de vista de la producción discursiva, en cambio, ese carácter familiar se vuelve revelador, porque ilumina un modo específico de concebir proyectos y desarrollar tradiciones culturales. Las trayectorias de tres de estas familias —los Varela, los Gutiérrez y los Mitre— constituyen mitos letrados, estrategias de escritura y logros de modernización en muy diferente escala y con diverso grado de eficacia en sus proyecciones futuras. (5)

Los Varela

El linaje de los Varela atraviesa el siglo XIX y muestra el modo en que la imagen del periodista, condensada en un apellido, puede volverse legado que impulse la carrera de la prensa, de padres a hijos. La construcción simbólica de la paternidad de Florencio Varela (1807-1848) es múltiple. En primer lugar, es el padre de la familia del exilio. (6) Padre de la patria, conjuga las virtudes republicanas de honestidad y pobreza con la fecundidad del letrado, quebrada por la muerte trágica. Aunque su vida despliega otras alternativas culturales y políticas, la biografía de Varela se presenta, en la memoria de las

generaciones sucesivas, como un drama en dos actos: la fundación de *El Comercio del Plata* durante la proscripción en Montevideo y el asesinato del fundador el 22 de marzo de 1848.

Varela muere en un momento culminante de su carrera, y este acontecimiento lo convierte en el "mártir" por antonomasia para los hijos del exilio. Desde una vertiente diferente de la seguida por su hermano Juan Cruz —poeta vinculado con el proyecto rivadaviano y autor de la "Oda a la imprenta", de inspiración neoclásica—, el nombre de Florencio queda asociado a la modernización de la labor periodística. Por su martirio, las pasiones que desata el periodismo se vuelven patrióticas y, por ende, sagradas. Tal vez por eso es el único de su generación para quien el reconocimiento del oficio es una cucarda, que le permite ser incluido en la tradición de Mariano Moreno y José Bernardo Monteagudo. El peso simbólico de la figura de Varela y la compleja percepción —no exenta de conflicto— que tiene de ella la "joven generación" puede leerse en las páginas de *Amalia*, de José Mármol. (7) (El par, no menos pasional, de Florencio Varela es José Rivera Indarte [1814-1845]. Compositor del "Himno de los Restauradores" primero, y colaborador de *El Nacional* y de *El Iniciador* de Montevideo después, Rivera Indarte encarna al traidor y al converso, y recuerda a cada paso que la intensidad de una pasión no le impide cambiar de signo. Revés de la tragedia de quien "da la vida" por ser consecuente con sus ideales, el pasaje de Rivera Indarte lo cristaliza en una dimensión mítica no menor que la de Varela, aunque tal vez menos ejemplar.) (8)

La reunión, en el padre, de pobreza económica y riqueza simbólica hace de ésta una virtud heredable. A la vez, para los hijos, Héctor y Mariano Varela (1834-1902), la herencia se traduce en términos absolutamente materiales: contactos personales, facilidades contractuales para acceder a una imprenta, protección de las autoridades de turno. *La Tribuna* (1853-1884), su producto más importante, es un diario "joven". Lo es el público con el que dialoga —precisamente el de los "jóvenes" del exilio— y lo son sus directores —sólo ocasionalmente asume su dirección un hombre de más de treinta años—. Pero esa juventud se muestra sobre todo en *La Tribuna* cuando se propone el diario como sinónimo y legitimación de su marca distintiva: el tono irreverente con el que presenta la información. Parte importante de ese espíritu zumbón se expresa en su inconsecuencia partidaria y política. Aunque este distanciamiento de

los partidos no es ajeno a la época, los lectores no debían dejar de notar su contraste con la benevolencia que había caracterizado a *El Comercio del Plata*.

El carácter expansivo de *La Tribuna*, los gestos de sociabilidad que despliega —movilizaciones, mitines, banquetes, comparsas— se repiten enfáticamente en otros dos proyectos periodísticos de Héctor: *El Americano* (1871-1874) y *El Porteño* (1876-1880). En 1867 Héctor Varela llega a la cumbre de su popularidad. Durante su viaje iniciático a Europa, interviene en el Congreso de Paz que se celebra en Ginebra. Su arenga "antiimperialista" fue aplaudida, entre otros, por Mijaíl Bakunin. A partir de entonces, Varela se promovió —en su diario y fuera de él— con un nuevo nombre: fue "el orador de Ginebra". El flamante título de Varela se volvió casi tan popular como el seudónimo de "Orión" con que firmaba sus "Cosas", la sección más leída de *La Tribuna*. El nuevo epíteto venía a reemplazar al de "hijo del mártir de la libertad". La línea que va de uno a otro traza los cambios de valor del apellido Varela y expresa los vaivenes que sufren, en apenas dos décadas, las "credenciales habilitantes" de un periodista.

Los Gutiérrez

La empresa de los Gutiérrez tiene características muy diferentes, porque se organiza sobre un sistema de fraternidades. El linaje de los Gutiérrez juega todas sus cartas a una generación que se construye a sí misma a través de tres periódicos *nacionales*: *La Nación Argentina* (1862-1869), *El Pueblo Argentino* (1878-1880) y *La Patria Argentina* (1879-1885), su apuesta más audaz. En las tres empresas los Gutiérrez combinan, en distinta medida, la función de impresores con la de editores. (9)

José María Gutiérrez (1831-1903), el hermano mayor, fue redactor y/o colaborador de los principales diarios que aparecieron después de Caseros (entre ellos, de *La Nación* y *La Tribuna*) y ocupó varios cargos en el Estado nacional. Entre los demás hermanos se produce una verdadera división del trabajo periodístico y estético: los gemelos Alberto Carlos y Carlos Alberto (1858-1924) se dedican, respectivamente, a la crítica musical y a las crónicas policiales; Juan (1840-1909) es concertista y director de la escuela de música y canto de *La Prensa*; Ricardo es el "médico poeta" y cultor de la gauchesca "en lengua culta", mientras que Eduardo salta a la fama por sus

novelas populares —los folletines gauchescos, policiales, cómicos y los "dramas del terror".

La "ficción familiar" de los Gutiérrez desempeña un papel estructural en este cruce entre modalidades empresariales cercanas al artesanado y formas radicalmente innovadoras de encarar la información. Los Gutiérrez no son hijos de mártires ni de diaristas, sino de sus obras: su linaje sólo puede fortalecerse y retroalimentarse en las páginas de sus periódicos. Tal vez por eso, la única noticia de *La Crónica* que merece una primera plana en "letra catástrofe" lleva por título "Misas generales". En la columna editorial, bajo el nombre de "Juan Francisco Gutiérrez", un artículo relata con acentos melodramáticos la muerte del padre de los editores. Las misas se celebran el segundo aniversario de su fallecimiento. El artículo describe a los hijos alrededor del lecho mortuorio, cuando —legitimados por el apoyo materno— reciben el legado de las virtudes paternas (contracción al deber, nobleza, honorabilidad, vitalidad y fortaleza). La retórica estereotipada del texto se ve desbordada por la eficacia con que la noticia ilumina la escena culminante de una pequeña novela familiar del periódico. Poco importa que la información carezca de actualidad: su relevancia "noticiosa" está dada porque sus protagonistas (los hijos "aterrados") son, al mismo tiempo, sus autores. (10)

Los periódicos de los Gutiérrez son lugar de creación de reputaciones, en especial para Ricardo y Eduardo, que se distribuyen funciones de escritor simétricas y opuestas. El juego de duplicaciones exhibe sus ribetes más folletinescos justamente en el episodio que *revela* a Eduardo como autor. (11)

Hacia finales de 1879 *La Patria Argentina* publica, en su sección "Variedades policiales", la historia del bandido español Antonio Larrea, bajo el título *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*. Poco después, el mismo "redactor especial" —condición subrayada por *La Patria Argentina* en varias oportunidades— dio a conocer la novela que le daría más renombre: *Juan Moreira.*

A un mes escaso del final de *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, un suelto de *El Nacional* firmado por el "Dr. Pablo Santillán", nombre que encubría el de Luis Goyena, señalaba que el autor del folletín era Ricardo Gutiérrez. La reacción desde *La Patria Argentina* es violenta y sorprendente. La contestación a Santillán-Goyena es una carta de Eduardo Gutiérrez, que ocupa —ubicada junto al texto de *Juan*

Moreira— dos de las siete columnas del folletín. La respuesta de Gutiérrez aprovecha la lógica folletinesca, y se concentra en desenmascarar a Goyena: éste conocía personalmente la información, firma irresponsablemente cualquier cosa que se le presente, yerra en materia literaria y en el terreno científico. "Es además un error que [Goyena] ha cometido a sabiendas, pensando menguadamente que Ricardo Gutiérrez podía prestarse a asumir el carácter de Luis Goyena y nosotros cometer en literatura la pequeñez solo digna de un Santillán que firma lo ajeno", denuncia Eduardo Gutiérrez (*La Patria Argentina,* 4 de diciembre de 1879). Y ese mismo movimiento, su firma impresa al final de la carta, reclama el estatuto de "nombre de autor".

Los Mitre

A diferencia de los Varela y los Gutiérrez, para Bartolomé Mitre la estructura familiar del periódico es el dispositivo que permite articular la culminación de una carrera pública cuyo éxito difícilmente reconozca parangón. Periodista, militar, poeta, traductor, bibliófilo, primer presidente de la República Argentina unificada (1862-1868), la trayectoria de Mitre está marcada por las ideas de acumulación y de carrera: recorre todos los escalafones militares y ocupa todos los puestos ejecutivos en la actividad política, desempeña funciones —de la imprenta a la edición— en diversos periódicos, estudia lenguas modernas y clásicas; colecciona libros, manuscritos, monedas, sellos postales. Este despliegue individual de una gama asombrosa de actividades parte de una autorrepresentación que Mitre diseña tempranamente, en la "Carta-prefacio" a sus *Rimas*:

> Odio a Rosas, no sólo porque ha sido el verdugo de los argentinos, sino porque a causa de él he tenido que vestir las armas, correr los campos, hacerme un hombre político y lanzarme a la carrera tempestuosa de las revoluciones, sin poder seguir mi carrera literaria.

La idea de la carrera literaria obstaculizada por el apremio político se intensifica en la perspectiva de Sarmiento: "Mitre, poeta por vocación; gaucho de la pampa por castigo impuesto a sus instintos intelectuales; artillero, sin duda, buscando el camino más corto para volver a la patria". (12) Desde los tiempos del exilio montevideano,

Mitre —apenas menor que la mayoría de la "joven generación"— es quien logra realizar con mejores resultados la transacción entre armas y letras, probablemente porque todas sus actividades están orientadas a un único objetivo persistente: la formación de públicos, sean políticos, periodísticos, masivos o de elite. Se trata, en rigor, del intento de formar un único público que reúna a todos los sectores. En este sentido, *La Nación* puede pensarse como continuidad de la tarea del Partido de la Libertad y de la de su gobierno.

La práctica y el reconocimiento de la modernización de *La Nación* es el primer triunfo en lo que hace a lograr consensos en y desde el diario. En su organización, sin embargo, Mitre capitaliza elementos vinculados con la estirpe de los Varela y con la fraternidad de los Gutiérrez. Como en el caso de Florencio Varela, su primer movimiento consiste en concebir el diarismo como misión sagrada, desvinculada de los "negocios". A esto contribuyen la austeridad doméstica de la empresa —establecida en la casa familiar, comprada por suscripción popular a su descenso de la presidencia—, el sacrificio de los bienes "suntuarios" —mobiliario, libros y cuadros, que fueron rematados para obtener el capital para comprar acciones de la sociedad anónima que Mitre acababa de fundar—, y su consagración personal absoluta a la empresa periodística —el ex Presidente realiza, durante los primeros años, todo tipo de tareas, desde las técnicas y de contabilidad a la redacción y la dirección. La tradición oral da forma a este despliegue republicano en una anécdota, más tarde recogida en libro: en las elecciones legislativas de 1874 y ante el requerimiento de un fiscal rival, el ex presidente Mitre —cuya estampa era muy difícil no identificar— se definirá como "tipógrafo". (13)

De los Gutiérrez —cuyo hermano mayor, José María, antiguo socio de *La Nación Argentina*, cede a Mitre imprenta y maquinarias para *La Nación* a cambio de acciones en el nuevo diario— deriva el segundo movimiento que individualizará al periódico: el énfasis en la combinación entre trabajo familiar e incorporación de adelantos técnicos y tecnológicos. Como los emprendimientos de los Gutiérrez, durante los primeros años de *La Nación* Mitre moviliza toda la fuerza de trabajo intelectual familiar, incorporando incluso a las mujeres —Delfina de Vedia (1819-1882) y sus hijas Delfina (1828-1915) y Josefina Mitre (1847-1925) seleccionan y traducen folletines y novedades del exterior— y a los parientes políticos: Mariano (1867-1941), Enrique (1867-1940) y José Joaquín de Vedia

(1811-1872). (14)

"La ventana de mi cuarto no mira […] ni a la calle, ni a un jardín o huerta, ni a un patio, ni a una galería, ni siquiera a un pasadizo: mira pura y simplemente a un cuarto de cristales de quince varas de largo por ocho de ancho, en que se halla colocada la gran máquina de *Alauzet* en que se imprime *La Nación*", escribe *Bartolito*, el hijo mayor y director del periódico durante varios años. (15) La arquitectura anómala de la casa familiar, descripta en las páginas del periódico, descubre la trastienda de *La Nación*. Pero se detiene en una imagen que está vedada a los lectores, y que sólo puede llegar a ellos a través de la palabra del *reporter*. Sobre la superficie del cristal que separa el dormitorio del taller —cuyo traqueteo mecánico invade el silencioso interior del cuarto propio—, se superponen la escritura y la reflexión íntimas y las que se brindan como *impresiones* para el público. En ese cruce puede atisbarse la forma en que el diario de los Mitre perfilará la vida cultural argentina durante las últimas décadas del siglo.

Apuestas

Hubo, por último, personajes para quienes el periodismo se convirtió —a veces, inesperadamente— en un trampolín para un salto más o menos calculado. Los riesgos podían ser económicos, políticos, culturales o una mezcla de todos; pero implicaban siempre y ante todo, aventuras solitarias, asuntos personales. En la tensión de esta misma cuerda se reconoce el "meterse a gacetero" que proponen los gauchos de Luis Pérez e Hilario Ascasubi. (16)

La incertidumbre de este tipo de trayectoria fue bien conocida por muchos de los periodistas extranjeros que llegaron al Río de la Plata, como Pedro Feliciano Sáinz de Cavia (1776-1848) y Juan Lasserre (?-1862), cuyos periódicos habían animado la década del 20. En diferentes épocas y bajo circunstancias que no podían ser más disímiles, César H. Bacle (1794-1838) —pionero de la litografía y de la prensa ilustrada—, Thomas G. Love (1793-1845) —editor de *The British Packet* (1826-1845), que acompañó en inglés casi todo el gobierno de Rosas— y Henri Stein recorrieron también ese camino.

La biografía cultural del diplomático y bibliófilo napolitano Pedro de Angelis, que abandonó una carrera con buenas perspectivas en Europa para lanzarse a la aventura americana, es, a este respecto, ejemplar. Llegado para orientar el proyecto ilustrado de la administración de Bernardino Rivadavia, pasó, pocos años después, a

encargarse de la imprenta del Estado rosista, de la que salieron varios periódicos. Como responsable del *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, tuvo a su cargo la tarea de difundir las informaciones estatales de Buenos Aires para un público europeo. El *Archivo Americano* se publicaba en castellano, francés e inglés, y no sólo se destacaba por la selección noticiosa, sino por el cuidado que De Angelis puso en modernizar su formato y por la organización del material de lectura. Pero su punto de mayor originalidad y tensión no radicaba en este notable cambio de aspecto, sino en la autoría de sus páginas. Pese a su carácter evidentemente propagandístico, el *Archivo Americano* no era una "publicación oficial", y se imprimía en un establecimiento privado. Sin embargo, como subraya Ignacio Weiss, "la nueva publicación era más que oficial: se podría decir redactada en colaboración entre Pedro de Angelis y Juan Manuel de Rosas". (17) El puente que el *Archivo Americano* quería tender hacia Europa podría sintentizarse en aquella agitada escritura a dos manos.

Gran parte de los impresores y tipógrafos que llegaron hacia la segunda mitad del siglo XIX respondían a la expectativa de ganar la apuesta americana. Algunos, como José A. Bernheim (1822-1893) y Pablo E. Coni (1826-1910), ejercieron ocasionalmente el periodismo. Otros, como Carlos Casavalle, Félix Lajouane (1850-1933) y Jacobo Peuser (1843-1901), lograron establecer negocios prósperos que combinaban el rédito económico con la intervención cultural, a través del cuidado y la selección de sus ediciones y de las tertulias que se reunían en sus locales. (18)

Con la retórica maniquea de la apuesta del diarista, el caso de Manuel Toro y Pareja (¿-?) escenifica las condiciones del fracaso. Madrileño, había recalado en Buenos Aires y tuvo la oportunidad de asociarse con su compatriota Benito Hortelano (1819-1871) para redactar, en las postrimerías del período rosista, *El Agente Comercial del Plata* (1851-1852). Mitre lo había tomado como ayudante en la redacción de *Los Debates* (1852). Desterrado por Urquiza bajo el cargo de opositor, Toro y Pareja se había fugado llevándose consigo el nombre del periódico y, según Hortelano, 19.000 pesos de la caja del diario de Mitre. (19) Poco después del renacimiento de *Los Debates* (1853), Toro y Pareja fue multado en 2.000 pesos por el artículo que publicó en otro diario satírico, *El Duende.* La imposibilidad de afrontar ese pago, según declara el editor, lo obligó a cerrar *Los Debates.* En el último número, el periódico se despedía con una serie de "avisos",

entre ellos:

> Se vende: un paletó blanco, en buen uso; un frac negro, mediano uso; dos pares de pantalones, uno negro y otro de color; un chaleco negro, otro de color y otro blanco; ocho camisas, entre buenas y malas; una docena de medias en el estado en que se encuentran y otros efectos de uso personal, de la misma importancia. Al que se quede con ellos se le regalará un tintero y todo el resto de papel, plumas y tinta del mismo interesado. Se advierte que son los restos del equipaje que quedó de Pareja, después del 24 de junio del año último. Para tratar de juste acúdase a la calle de la Defensa, número 221.
> El precio será algo subido porque se precisan reunir dos mil pesos.

El despojamiento público que teatraliza el diarista juega con ironía sobre la aventura del periódico. La broma se completa con el "aviso" contiguo, en el que Toro y Pareja "se ofrece a los señores de esta ciudad en clase de dependiente, sea para tienda, almacén, confitería, pulpería, cigarrería o mozo de café". La pérdida del periódico devuelve a Toro y Pareja al escalón inicial de la carrera laboral, lo coloca nuevamente como "aprendiz". Al mismo tiempo, sugiere que las competencias de este "arte" están empezando a ser percibidas como "poco elásticas", como saberes difícilmente trasladables fuera del campo de la escritura del diario.

Son justamente estas competencias específicas las que configuran la imagen de José Hernández como periodista excepcional, según el retrato que traza su hermano Rafael. Así, a la enorme capacidad de trabajo y a la notable consecuencia política, se suman habilidades que delinean un perfil profesional. Memoria, versatilidad retórica y capacidad para discurrir sobre tópicos con una enciclopedia, aunque amplia, suficientemente acotada, combinan juego y profesión, entretenimiento y rigor. "El secreto del arte de escribir que la práctica de ese periodismo impone consiste precisamente en el uso del lugar común como unidad ínfima sobre la cual se ejerce la habilidad combinatoria del redactor", explica Tulio Halperín Donghi, y agrega que "el triunfo más alto del periodista político —en esa etapa de agonía de las facciones tradicionales— se alcanza cuando logra hacer aceptables a sus lectores puntos de vista novedosos persuadiéndolos

de que ellos no son sino inescapables corolarios de las convicciones de antiguo compartidas por aquél y éstos". (20) Por eso, si esa profusa carrera de Hernández —de *El Argentino* de Entre Ríos a *El Río de la Plata* de Buenos Aires— no fue una plataforma adecuada para el inicio de una carrera política "en áreas menos periféricas de la vida pública", su entrenamiento en la lengua del periódico sí le permitirá dar ese salto. Más allá del insoslayable programa social de *El gaucho Martín Fierro* (1872) —continuidad y contrapunto de la prédica anterior de Hernández, en especial en *El Río de la Plata*—, uno de los puntales del éxito del folleto ancla en su sensibilidad hacia la lengua. En este desvío de la retórica periodística, el diarista Hernández ha aprendido a escribir en una lengua que el creciente público lector empieza a silabear. Y ha producido, con el dibujo de su propia trayectoria, el inicio de un deslinde significativo en la relación entre escritores y periodistas. La historia desplegará más tarde las operaciones que transformaron a Hernández en "el senador *Martín Fierro*" y después todavía, en autor nacional. Para entonces, en los años que se proyectan entre el ochenta y el Centenario, la literatura nacional —sus textos, sus tradiciones, sus autores, sus lectores y sus instituciones— ha comenzado a imaginarse separada de los periódicos. En el coqueteo entre la primera plana y la biblioteca, la luz indecisa que acaba de abrirse paso deja adivinar las seducciones del oficio de periodista en la escritura de Roberto Payró, Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, entre tantos otros que hicieron la literatura argentina del siglo XX.

Bibliografía

Alejandro Eujanián, *"La cultura: público, autores y editores",* en Marta Bonaudo (dir.)*, Nueva Historia Argentina,* IV, *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880),* Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Juan Rómulo Fernández, *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Perlado, 1943.

Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Benito Hortelano, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.

Nicolás Lucero, *La máquina infernal. Apuntes sobre Rivera Indarte*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Universidad de Buenos Aires, 1992.

Adolfo Mitre, *Mitre, periodista*, Buenos Aires, Institución Mitre, 1943.

Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

Ernesto Quesada, "El periodismo argentino", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, IX, 1883.

Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Jorge B. Rivera, "El escritor y la industria cultural", en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 2, *Del Romanticismo al Naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Josefa E. Sabor, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*, Buenos Aires, Solar, 1995.

Héctor Viacava, "Héctor Varela, el porteño irresponsable", en *Todo es Historia*, Buenos Aires, 222, octubre de 1985.

Georges Weill, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México, Limusa-Noriega, 1992.

Ignacio Weiss, "Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el Archivo Americano", en *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*,

Buenos Aires, Americana, 1946.

1- Martín García Mérou, *Recuerdos literarios* [1891], Buenos Aires, Eudeba, 1973.

2- La escena muestra también que el nombre de pluma periodístico permite recuperar —prestigiado por un nuevo brillo— el nombre propio, estampado en la portada de los *Recuerdos literarios* de García Mérou. El cierre de la cita revierte ese movimien-to: la carrera de García Mérou se legitima por su iniciación en el diario y el diario con-nota por haber servido de "plataforma de despegue" al escritor. Esta mutua dependen-cia entre iniciación en el periódico y "plenitud intelectual" posterior parece reforzarse en quienes vieron truncada esta "segunda etapa" por una muerte temprana. En este sentido suelen citarse las biografías culturales de Benigno Lugones, Matías Behety o Adolfo Mitre, como ejemplos de "tipos" periodísticos.

3- Es el caso, entre otros, de algunos clásicos europeos del siglo XIX: Charles Dickens, *Los papeles de Pickwick* (1836-1837); Honoré de Balzac, *Las ilusiones perdidas* (1837-1843); Gustave Flaubert, *La educación sentimental* (1869); Guy de Maupassant, *Bel Ami* (1886).

4- "Los mitos parten de componentes reales, pero no son obviamente traducciones del funcionamiento de la sociedad sino de los deseos posibles de sus integrantes. Son condensaciones de sus energías deseantes acerca del mundo, las cuales en la sociedad norteamericana se abastecen con amplitud en las fuerzas individuales mientras que en las latinoamericanas descansan sobre una percepción aguda del poder, concentrado en altas esferas, y simultáneamente sobre una subrepticia desconfianza acerca de las capacidades individuales para oponérsele. Dicho de otro modo, la sociedad urbana latinoamericana opera dentro de modelos más colectivizados, sus mitos opositores del poder pasan a través de la configuración de grupos." Ángel Rama, "La ciudad modernizada", *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

5- No son, por cierto, las únicas familias de periodistas: los Bilbao, los Lainez y los Paz, por ejemplo, también organizaron sus iniciativas editoriales a partir de la estructura familiar.

6- Cristina Iglesia, "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia en el exilio", en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

7- Ver en este volumen Sandra Gasparini, "En la orilla de enfrente. *Amalia*".

8- Ver Nicolás Lucero, *La máquina infernal. Apuntes sobre Rivera Indarte*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Universidad de Buenos Aires, 1992.

9- Posteriormente los Gutiérrez publicaron *La Crónica* (1883-1886). Su dirección fue ocupada por Carlos, la "secretaría de redacción literaria" por Eduardo (cargo que más tarde compartiría con David Peña) y la "secretaría de redacción periodística"

por Alberto. El naturalista Eduardo L. Holmberg fue “adoptado” como “secretario de redacción científica”.

10- La noticia permite, por último, que la familia “se complete” con la mención del nombre de Elena, la misteriosa hermana “muerta joven”, que con tantos pesares y tanta inspiración contribuiría a la musa de Ricardo Gutiérrez. *La Crónica*, 14 de marzo de 1884.

11- Alejandra Laera ha analizado minuciosamente este proceso, en el que encuentra simultáneamente el nacimiento del literato y el de un género nuevo: “Como si a medida que escribe Gutiérrez se fuera dando cuenta de lo que está creando con su narración, se observa en el propio texto y en los sueltos periodísticos que lo acompañan el efecto que la historia de Larrea produce y los esfuerzos de este cronista que se está transformando en escritor de novelas para complacer y crear a la vez un público”. (“La historia de Antonio Larrea: del *fait divers* al folletín”, en Eduardo Gutiérrez, *Antonio Larrea (un capitán de ladrones en Buenos Aires)*, Buenos Aires, Perfil, 1999, edición establecida por A.L.)

12- Domingo F. Sarmiento, “Montevideo”, *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*, Buenos Aires, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1993.

13- Rojas afirma —basándose en *Mitre*, de J. M. Niño— que la Sociedad de Tipógrafos había dado a Mitre el rango de “patrón laico” (*Historia de la literatura argentina*, VI).

14- Para una exposición detallada del modo en que se construye la “distribución del trabajo periodístico” entre los Mitre, consultar Adolfo Mitre, *Mitre, periodista*, Buenos Aires, Institución Mitre, 1943.

15- Bartolomé Mitre y Vedia, “¡Vamos, Francisco! ¡Alto, Francisco!”, *Páginas serias y humorísticas*, Buenos Aires, *La Nación*, 1909.

16- Véanse, en este volumen, Pablo Ansolabehere, “Ascasubi y el mal argentino”, y Nicolás Lucero, “La guerra gauchipolítica”.

17- Ignacio Weiss, “Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el Archivo Americano”. Esta característica ya había sido observada por José María Ramos Mejía en *Rosas y su tiempo* [1907], Buenos Aires, Jackson, 1938. Ver también Josefa E. Sabor, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*, Buenos Aires, Solar, 1995.

18- “Se trataba en gran parte de trabajadores calificados que llegaban al país con alguna experiencia desarrollada en sus lugares de origen e incluso habiendo cursado estudios que los habilitaban como imprenteros o litógrafos”. Ver Alejandro Eujanián, “La cultura: público, autores y editores”, en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina*, IV, *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

19- Ver Benito Hortelano, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, y Adolfo Mitre, *op.*

cit.

20- Tulio Halperín Donghi, “Para un balance del periodismo faccioso: las reglas del juego y las reglas del género”, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1995.

CORRESPONDENCIAS

GÉNERO EPISTOLAR Y POLÍTICA DURANTE EL ROSISMO
por Adriana Amante

> La marquesa no está enamorada; lo que ella postula es una correspondencia, es decir una empresa táctica destinada a defender posiciones, a asegurar conquistas.
>
> ROLAND BARTHES

> Me gustaría llegar a ti, mi único destino.
>
> JACQUES DERRIDA

> Entre los bostezos que nos causaba la lectura monótona que el profesor don Mariano Guerra nos hacía de Virgilio, un día sacó Cané un libro de su bolsillo, para leerlo por vía de pasatiempo.
> —¿Qué libro es ése? —le pregunté, tomándolo entre mis manos.
> —Una novela de amor, que se titula *Julia o La Nueva Eloísa*.
> Leí dos o tres renglones de la primera carta y cerré, hechizado, el libro, rogando a Cané que no dejase de traerlo todos los días. (1)

Como en el caso de Julie y Saint-Preux, el amor de Juan Bautista Alberdi por Jean-Jacques Rousseau resultó un flechazo. Claro que no fue el único en alimentar su espíritu romántico con la lectura de los textos del escritor ginebrino. Son suficientemente conocidos los ademanes rousseaunianos de Domingo F. Sarmiento, particularmente en su concepción de la meritocracia, única condición para intervenir con voz autorizada en cuestiones sociales y políticas. (2)

Lo cierto es que, como continúa invocando el propio Alberdi, a la lectura de esa novela epistolar le siguieron el *Emilio* (1762) y *El contrato social* (1762), textos mencionados más frecuentemente cuando

se trata de reconstruir las lecturas que constituyeron las bases del pensamiento de la Generación del 37 y de su proyecto político para una nación en ciernes.

Cuando en 1843 Alberdi conozca Europa en un itinerario turístico pautado —como corresponde a la época y a la condición sudamericana del viajero— por la literatura romántica, su peregrinaje incluirá una visita a Clarens, como tributo a la novela de Rousseau. Tambien visitará la casa de Coppet en la que Madame de Staël pasó las largas temporadas del exilio al que la condenara Napoleón Bonaparte. En su obra *De la Alemania* (1813), fundamental para la importación del romanticismo a Francia, la escritora percibe que "las novelas de forma epistolar siempre suponen más sentimientos que hechos; los antiguos jamás hubieran imaginado esta forma para sus ficciones". Interesada por los cambios que se producen, estima que "esta manera de concebir las novelas, sin duda, no es tan poética como la que consiste únicamente en recitados; pero el espíritu humano tiene ahora mucha menos avidez por los acontecimientos, incluso por los mejor combinados, que por las observaciones de lo que pasa en el corazón". (3)

Staël, que está descubriendo la novela moderna, hace esta afirmación a propósito de *Las penas del joven Werther* (1774), el libro que Goethe escribió trece años después del de Rousseau y que se convirtió en modelo de vida y muerte románticas, así como *La nueva Eloísa* (1761) marcó una práctica romántica de la pasión.

En el contexto de una escritura epigonal, no llama la atención que la literatura argentina cuente con las *Cartas a un amigo*, de Esteban Echeverría, a la manera de un *Werther* sudamericano. En ese borrador se perfilan el ámbito y los personajes de *La cautiva*; pero el objetivo del texto es todavía otro. La escritura de las *Cartas*… aún está comprometida con la manifestación del sentimiento de un personaje estereotipadamente romántico, que pasa revista (como una forma de su puesta en práctica) a los consabidos tópicos que el autor aprendió en su estada europea: la consustanciación del yo con la naturaleza, la melancolía, los quebrantos de salud ligados a la nostalgia, la misantropía del héroe, algún ensueño registrado en clave gótica, la tentación del suicidio. Nada que no haya sido cristalizado por la vertiente wertheriana del romanticismo. (4)

En el caso del argentino, no estamos —como en los modelos europeos— frente a cartas que narren una pasión amorosa: el flechazo,

que en los otros textos epistolares inauguraba la colección de misivas, en el de Echeverría la cierra. De todos modos, podemos observar cómo en las *Cartas a un amigo*, igual que en *Werther*, el amigo —en tanto que interlocutor perfecto de una pasión— es el que "construye en torno nuestro la mayor resonancia posible". (5) En relación con ese "espacio de sonoridad total" que es la amistad entre Werther y Wilhelm, o entre los amigos sin nombre del texto de Echeverría, la carta aparece como sucedáneo de la conversación.

Pero para la consideración de estas cartas ficcionales, podríamos detenernos en aquello que, si bien no puede ser pensado como absolutamente original, constituye de todos modos la marca personal de Echeverría y, por ende, de la estética romántica en la Argentina. Porque precisamente ese texto wertheriano es el apunte, el esbozo de la composición sobre lo propio, de lo que se anuncia como la primera originalidad de la literatura argentina: *La cautiva*.

Las cartas que anticipan el asunto que tratará ese poema nacional todavía parecen dudar entre una opción romántica a la manera de la preceptiva europea y la transmutación de esas formas en una manifestación más americana. Echeverría encuentra espacio y material para adaptarlo a las necesidades del romanticismo: satisface el deber de pintar lo sublime al referir "el relámpago flamígero; el trueno horrisonante; ese hervir impetuoso de las olas"; y exagera el paseo por el río en una impostada escena de tempestad que, a falta de horizontes más temibles, se anima a jugar con las encrespadas olas del Plata, convertido —por necesidad estética— en un "mar irritado". No obstante, puede pensarse esa escena como un intento (aun cuando poco diestro) de traducción. Más interesante, por cierto, que la copia sin mediaciones que hace al héroe romántico nacional identificarse —como a Werther— con Ossian; o, en las cartas finales, describir una escena de baile en la que conoce a una bella jovencita de la que queda prendado, como ocurre en el libro de Goethe con Carlota. (6)

El libro que vendrá

El texto de Echeverría está formado por cartas sin *locus*, lo que le da un tono de ficción universal que podría incluso relacionarse —a su tiempo— con el no lugar del exilio del poeta o del político. Abre con la agonía y muerte de una madre y con la culpa de un hijo de "vida disipada"; y cierra, luego de coquetear con la idea de quitarse la vida, con la imagen materna que insufla en el hijo una moral contraria al

suicidio.

La primera carta, que no está fechada, va dirigida a un amigo que ha viajado; pero luego será el remitente de las cartas quien decida, ya muerta su madre, trasladarse a una estancia: la inmensa llanura verde y solitaria se adecuará al estado de su alma. Tópico que será abonado durante todo el siglo XIX, el paraje se compara a un océano sin límites. Estas soledades le convienen a un espíritu melancólico que empieza a percibir la originalidad americana o, mejor, a construirla:

> Aquí no se ven, como en las regiones que tú has visitado, ni montañas de nieve sempiterna, ni carámbanos gigantescos, ni cataratas espumosas desplomándose con ruido espantoso entre las rocas y los abismos. La naturaleza no presenta variedad ni contraste; pero es admirable y asombrosa por su grandeza y majestad. Un cielo sereno y transparente, enjambres de animales de diversas especies, paciendo, retozando, bramando en estos inmensos campos, es lo que llama la vista y despierta y releva la imaginación.

Empieza a conformarse la idea de la pampa como campo fecundo por su diferencia. Asimilada a la potencia literaria de los paisajes europeos, es en esa planicie inmensa donde muy pronto el propio Echeverría encontrará el material para la aventura romántica (y ya vendrá Sarmiento a contribuir con una explotación política más sistemática del terreno). Pero para ello no habrá que esperar a que Echeverría escriba finalmente *La Cautiva*; porque unas pocas cartas más adelante, ese apacible "prado" le mostrará —a través de un nido de chajáes y cuervos— que "todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción. Los elementos inertes y deletéreos están en guerra continua con la naturaleza animada. Ésta sostiene la lucha, y sucumbe o triunfa momentáneamente. Todos los seres procuran mutuamente su destrucción".

En ese clima ya enrarecido se recorta la historia de María: la campesina "melancólica" que conduce sus ovejas cuando se cruza con el héroe romántico que escribe las cartas. Su tristeza tiene un motivo: el hermano y el novio están en la frontera, amenazada por el indio. La acción de los malones ya se inscribe, en el imaginario de Echeverría, como un capítulo de la historia del mal. Los hombres de María mueren a manos de "el enjambre de indios que los sorprendió al amanecer".

Como resultado, la joven enloquece. En esa historia que se expande (o se condensa) en tres de las treinta y tres cartas que forman la colección, está el anticipo de los que vendrán: Brian y María.

En junio de 1837 (meses antes de que se editara el famoso poema), Marcos Sastre anunciaba en su discurso inaugural del Salón Literario que *un poeta* estaba escribiendo "inspirado por el espectáculo de nuestra naturaleza", lo que hacía de esa producción una creación original e inédita. Y si *Los Consuelos* (1834) había inaugurado públicamente la práctica romántica en la Argentina, con *La Cautiva* (incluido en las *Rimas* [1837]) se declara programáticamente —tal como lo *estatuye* la generación del 37— el origen de la literatura nacional. (7)

En *La Cautiva* se abre el escenario para la narración de una aventura romántica de la pampa argentina. En lo que va de las *Cartas a un amigo* al poema que relata los infortunios de Brian y María se abandona el yo y la esfera del lamento personal. De las *Cartas*…, que no cesan de marcar la melancolía y la tristeza de un espíritu sensible, es posible rescatar algo más: dentro de la soledad típica de los héroes románticos, puede descubrirse la actitud que marcará personalmente a Echeverría:

> Mis relaciones en este pueblo son aún muy escasas [le cuenta a su amigo, desde la ciudad]; la mayor parte de mis antiguos condiscípulos se han [*sic*] desparramado; he encontrado algunos, pero todos tan infatuados de presunción y de saber, que no me han quedado ganas de volverlos a ver. Tú sabes que no tengo pariente ninguno cercano; así es que paso una vida abstraída y solitaria en medio del bullicio de los hombres. (8)

Más allá de que éste sea indudablemente un dato de su biografía, se convierte —sobre todo para lo que nos interesa, que es la literatura— en una posible explicación del lugar en el que el propio poeta quiere ubicarse dentro del ámbito sobre el que ejerció una dirección ideológica fundamental. Tal vez aquí esté la cifra que permita entender el aislamiento en que vivió desde su llegada de Europa en 1830 y su negativa a presidir el Salón y a tornarse más visible en 1837. O que explique, en el exilio desde 1840, su vida retirada en Montevideo, que hacía imposible que sus conmilitones lo convencieran de volver a una participación política más activa, ya

abandonada para siempre.

Género de pasaje

> Victor Hugo es de mi misma opinión: que el sistema de vida romántico es pernicioso, que esos estómagos no tienen irrigación, sino necesidad de tónicos, de buen vino y puchero; pero es preciso que el sistema del romanticismo de estómago vaya envejeciendo. Yo trataré de convencerlo cuando lo vea. Mientras, haga lo posible por estar bueno el martes a la noche y venga a tomar agua de goma aunque sea.

Así se despacha María Josefa Petrona de Todos los Santos Sánchez (1786-1868) en un billete que le envía a Alberdi. (9) Estamos fuera ya de toda ficción y frente a una Mariquita muy lejana de las estampas etéreas de la heroína romántica, pese a que la imaginación del melancólico Echeverría quiso hermanarla con la protagonista de una novela de Madame de Staël y la llamó la Corina del Plata. Muy ligada a los jóvenes intelectuales de la edad de su hijo Juan Thompson, la imagen que ella tiene (o construye) de esa nueva generación no coincide, sin embargo, con el clisé romántico del sentimiento exacerbado: cree que la extremada sensibilidad sería, en cambio, un atributo de la generación a la que ella pertenece. Sí está de acuerdo con la construcción romántica del compromiso ideológico, enfatizando —con admiración— el papel activo de los coetáneos de su hijo en la práctica política: “No extraño que la nueva generación no sea tan sentimental como nosotros: se cría en una carnicería y no podría vivir tal vez si fuera más sensible”.

Figura activa del movimiento sociocultural de la Buenos Aires antirrosista, Mariquita Sánchez terminará emigrando a fines de 1838. Si con las cartas de los hombres que han debido partir hacia el exilio podemos asistir a las formas de la organización sistemática de la lucha política, con las de esta mujer podemos recuperar —para todos los epistolarios— la enunciación expresa del temor. Cuando Rosas le pregunta a Mariquita: “¿por qué te vas?”, ella responde, directa y franca: “Porque te tengo miedo, Juan Manuel”.

Su miedo sintetiza tanto el sentimiento del que huye del poder que lo persigue, como el del que sólo *se siente* perseguido. En torno de ese sentimiento toman forma las narraciones de la fuga, así como se hacen manifiestas las situaciones de precariedad social, personal, económica,

o se perciben las estrategias de velación de identidades para no ser descubiertos. Nos enteramos de los modos de circulación clandestina de ideas y de escritos, asistimos a los pedidos de ayuda y socorro y a los lamentos por lo que se ha perdido; pero también podemos ver cómo se evalúan los medios para superar el temor —incluso el terror—, visibles en los proyectos de acción política armada que la lectura de esas cartas permite reconstruir.

Vinculando los secretarios de cartas de amor (ese conjunto de modelos para la escritura) con la novela epistolar, lo que Roger Chartier sostiene bien puede pensarse para toda colección de misivas no ficcionales: "En una forma rudimentaria, el manual epistolar encuentra los elementos constitutivos de la ficción: el desarrollo de una intriga, la instauración de una duración, el esbozo de personajes". (10) Tal vez encuentre, sobre todo, los elementos del relato. Así, el gran relato de la oposición al rosismo (no corresponde, en rigor, decir novela, sino en un sentido muy amplio) no habría que buscarlo en la *Amalia* (1851-1855) de José Mármol, sino en la summa conformada por epístolas que, de manera fragmentaria, polifónica, errática y hasta fluctuante o contradictoria, terminan conformando una historia, con carga dramática y manejo del *tempo* narrativo, que —como en un folletín— suspende ciertos estados o revelaciones de un envío a otro.

Los epistolarios se revelarían como la contracara de aquel conjunto de esbozos biográficos escritos por Sarmiento, que fueron publicados póstumamente bajo el título de *Los emigrados*: básicamente una lista de los que debieron exiliarse. Un nombre y una breve pincelada: quién es, qué hizo. De la lectura de esa lista se desprende el verdadero sentido del texto, que es en rigor un rumbo: el del destierro pensado como fenómeno político global; porque los diferentes lugares del exilio —si bien en algunos casos Sarmiento los anota— no constituyen el eje del texto. El exilio como colectivo —y es pertinente recordar aquí la imagen de "provincia semoviente" acuñada por Alberdi— parece unir a los que debieron fugarse, más allá de la diversidad de lugares y de las relaciones efectivas entre ellos. La emigración se globaliza al borrar las diferencias impuestas por las características propias de los países en los que se asilan. Lo que en la política del diccionario concebido por Sarmiento queda afuera —las particulares condiciones del exilio, las relaciones de los desterrados entre sí y con los habitantes de los países que los cobijan, las opiniones sobre la política de las naciones anfitrionas, las peleas y los enfrentamientos

ideológicos o domésticos entre los argentinos errantes— puede ser recuperado en la lectura de los epistolarios, menos cuidadosos de las formas gracias al resguardo que implicaría (más adelante se verá el porqué del condicional) la circulación privada.

Los conjuntos de epístolas escritas desde el exilio están atravesados por problemas espaciales: dislocaciones, distancias, viajes, itinerarios urbanos o internacionales, utopías y heterotopías; de manera que podemos pensar el género epistolar como un género de pasaje que, en las fronteras de la patria, recupera por la escritura el lugar simbólico de la reunión. Si el viaje es la educación sentimental de la mirada, el exilio es la politización del horizonte. En el espacio hostil del destierro, las cartas propician la recuperación de un espacio feliz para la construcción de un encuentro. Porque, como propone Heidegger, "una frontera no es aquello donde algo termina; como los griegos reconocieron, el límite es aquello desde donde *algo comienza su presencia*". (11)

En las ciudades donde pasó su destierro —Montevideo o Río de Janeiro— Mariquita Sánchez fue prácticamente una máquina de escribir cartas: escribe en la cama, a la mañana; urgida por la partida de los barcos; escribe corto para dar señales de que está bien; escribe largas cartas para registrar lo que le pasa, pero también lo que piensa respecto de la política. La escritura deja sus marcas en el cuerpo de esa mujer ya madura: se le cansa la vista, le duele la espalda, la letra se le hace ininteligible porque no le dan las manos. Como le ha dicho su íntima amiga Justa Foguet, con la que —por supuesto— se carteaba: "¿Por qué no nació Ud. en el siglo de Luis XIV y marquesa o condesa? ¿Quién citaría las cartas de la Sevigné o de la Maintenon, si hubiera sido Ud. su contemporánea?". (12)

Son de gran interés las denuncias que hace Mariquita acerca de que las cartas que los emigrados envían a Buenos Aires pueden —suelen— ser incautadas y publicadas por la prensa oficial del rosismo. (13) Por eso, entre las medidas preventivas que los exiliados toman para cuidar a los suyos, podemos observar la de encubrir las identidades de las personas queridas que se mencionan, valiéndose de sobrenombres o seudónimos (en las cartas de Mariquita a su hijo Juan, los nombres de Juan María Gutiérrez —el amigo— y de Carmen Belgrano —la novia— se ocultan como Brian y Miss Wilson; y en las que Juan Andrés Ferrera le envía a Sarmiento, el remitente firma como Augusto o Adolfo Fisher). Cambios de nombre y selección de

interlocutores: también se protege a las amistades escribiéndoles menos, para no comprometerlas.

Mariquita Sánchez afirma: “Ha llegado el paquete de Buenos Aires y sabemos que todas las cartas de aquí fueron quitadas por la Capitanía del puerto acompañada de la Mazorca. Las mías tuvieron igual suerte. Mi familia ha pasado más de ocho días en grande aflicción. Hay en la Gaceta algunas publicadas”. (14)

La falta de comunicación con Buenos Aires es algo que preocupa a esta mujer en el exilio que tiene a sus hijos y nietos desperdigados por varios puntos del planeta. Pero, desde una mirada ya más política y menos personal, se alarma porque “[l]as gacetas de Buenos Aires nos traen las cartas que se escriben de ésta a los amigos. Ya se falta a la fe pública sin disimulo por ese hombre funesto para nuestra patria”.

Ésta es una cuestión central. Las cartas personales incautadas son desviadas de su curso natural y se hacen públicas por la prensa. El remitente lee en los periódicos lo que les ha escrito a los suyos. Mariquita da a entender, incluso, que algunas de esas cartas son fraguadas por Reyes, “un agente de Oribe y de Rosas”, quien —de acuerdo con la misma fuente— se vanagloriaba de generar desunión entre los argentinos.

El archivero

Se postula, por lo tanto, una escritura al servicio de Juan Manuel de Rosas: otro hombre se vuelve imprescindible. Es Pedro de Angelis (1784-1859), el extranjero que había servido a Rivadavia y supo acomodarse a la época del Restaurador de las Leyes como el más fiel de los escribas, y que fue —entre otras cosas— el editor del *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, periódico trilingüe (español, inglés y francés) creado para promover una imagen positiva de Rosas en el exterior, con el fin de contrarrestar la *mala prensa* de los opositores en el exilio. (15)

Rosas tiene la intención de que parezca un periódico editado por un particular y no por el gobierno; pero, de hecho, es él mismo su verdadero director —y hasta, podríamos decir, su autor—, sobre la base de un control permanente de lo que se publica, así como del modo, el momento y la forma. Todo debe pasar ante los ojos del Restaurador, quien le enuncia permanentemente al archivero e imprentero del Estado, De Angelis, una serie de instrucciones sobre el estilo, el tono, los temas a tratarse y el idioma en que se publicarán.

Esa función de *Archivero* o *Editor* le será imputada al intelectual napolitano como una injuria por parte de los antirrosistas, en particular por Echeverría en la polémica que entabla con él a través de —precisamente— dos largas cartas (1847); en tanto que el propio De Angelis había aprovechado algún artículo del *Archivo Americano* para definirse como "escritor público", de libre opinión, y en cuyo arbitrio estaba la posibilidad de defender al gobierno sin quedar sujeto, por eso, a ser considerado como parte de sus "órganos asalariados". (16)

No obstante esa declaración, el sistema del orden rosista termina revelando la forma concreta de redacción del periódico: el gobernador de Buenos Aires había implementado un método de carpetas que circulaban entre su casa y la de su escriba. Cada asunto debía ocupar una carpeta, de manera que no se mezclara con otros. Cada carpeta podía hacer varios viajes entre una casa y otra, con incansables correcciones o sugerencias. El tono, en general, era perentorio y taxativo, y De Angelis aceptaba presuroso las indicaciones porque "mi primer deber es obedecer". De ahí que el balance de la relación, en carta a Andrés Lamas del 31 de diciembre de 1856, lo lleve a decir, como quien recupera la memoria de una vieja y dependiente relación amorosa, que

> Del Sr. Rosas y de *son temps* no conservo más que tristes recuerdos. Era tan desconfiado que me obligaba a devolverle hasta las carpetas más insignificantes, dentro de las 24 horas de haberlas recibido. Los enamorados se devuelven sus billetes cuando se pelean; con él no había qué devolver, porque nada se conservaba.

Pero todavía en tiempos de sus servicios al Restaurador, bajo el título de "Correspondencia interceptada a los salvajes unitarios", el *Archivo Americano* que De Angelis dirige da a conocer una carta que Florencio Varela envía al general Paz, a quien los antirrosistas han encomendado durante muchos años, infructuosamente, la misión de derrocar a Rosas. Está fechada en Montevideo, en marzo de 1845, y en ella se habla sobre la imposibilidad de que los emigrados de Montevideo lo asistan con tropas; de cómo marcha el combate entre las fuerzas de Oribe y las de Rivera en la Banda Oriental; y del posible apoyo de Francia, de Inglaterra y del indeciso Imperio del Brasil para pacificar el Río de la Plata. Varela se encarga de transmitirle los datos,

citando como fuente, en muchos casos, la correspondencia que él mismo ha recibido. Se infiere fácilmente lo útil que le resulta al gobierno de Rosas acceder a una pieza como ésta, fundamentalmente por el minucioso informe sobre la situación y sobre la posición en que se encuentra el enemigo. (17)

En alguna oportunidad, la intercepción del correo cobra un matiz luctuoso, como cuando el secretario de Picolet, "que llevaba de aquí cartas, que le fueron tomadas, preso él en consecuencia" —cuenta Mariquita Sánchez—, acaba siendo fusilado. Claro que el procedimiento no es privativo del rosismo; y en esta lucha de partidos, los emigrados en la Banda Oriental hacen lo propio con la correspondencia de Rosas. Por eso, en una carta a su hijo, Mariquita puede referirse a ello como "documentos curiosos" que Juan podrá leer en los diarios.

En carta a Bartolomé Mitre de julio de 1852, Sarmiento es más directo. Coloca en un contexto universal la inviolabilidad de los envíos postales para recordar que la ley "manda cortar la mano al que abre correspondencia, como la pena capital al que asalta al correo". Por lo que sugiere, para el caso de un rosista que ha cometido ese atropello, una pena de alto valor simbólico: "le haría llevar una cintita colorada en la muñeca para indicar el lugar en que la cuchilla de la ley debió ejercer su oficio".

A todo eso se agrega el temor de que algunas piezas no lleguen debido al sistema de envío. El correo inseguro es otra de las zozobras del exilio que Mariquita Sánchez le comenta a su hija Florencia:

> Acabo de recibir tu carta. Siento que la corbata llegará tarde. Es un trabajo la correspondencia porque corre entre los contrabandos y así, se retarda. Esta carta te la dará un excelente joven italiano […]. Así irá segura y será larga. Con sentimiento he sabido la salida del paquete sin escribirte. No caviles por no tener cartas mías. Las más veces no sé la salida de los paquetes. Julio, ocupado en sus cosas, no se informa y así, ignoro las ocasiones. Casi siempre mando mis cartas a lo de Zumarán y muchas veces las olvidan o corren largo entre las intrigas comerciales.

Este fragmento resume todo lo que pasa con el correo en el destierro. Porque la situación no sólo condiciona la extensión y la

confidencialidad de las misivas: aquí la correspondencia es asimilada al contrabando. Se relaciona, por lo tanto, con la mercancía; aunque en realidad debería pensarse como un tráfico de ideas, que puede vincularse a los libros que, escritos en el extranjero por los antirrosistas, se filtran y circulan en forma clandestina en Buenos Aires. Es el caso del *Facundo* (1845), del que hay "cincuenta introducidos furtivamente", según el propio Sarmiento le comenta a Juan María Gutiérrez desde Santiago de Chile, en carta de agosto de 1845. (18)

De prontuarios y tiranías

Entre los desterrados, Mariquita Sánchez tiene un privilegio. Para el 20 de septiembre de 1842 ya le había solicitado a su hija una suerte de informe sobre lo que podríamos llamar su prontuario; esto es: quiere saber qué se dice de ella, cómo está su reputación política en Buenos Aires. Por eso le pregunta:

> *qué dirías si yo fuera a dar una vuelta*. Esta política infernal nos coloca a todos en difícil posición y no hay prudencia que baste, de modo que como tanto han mentido sobre mí, no sé cómo estaré y esto quisiera saber para ver si me resuelvo a irte a ver [destacado en el original].

Esto es importante, porque, en general, los otros exiliados se ilusionan con el regreso; pero no es habitual que planeen viajes ni siquiera fugaces a cualquier punto del país (salvo que se esté pensando en alguna incursión militar contra Rosas, pero ésa es otra cuestión). Lo interesante del exilio de Mariquita es que ella hará algunas visitas a su ciudad natal. Su posición es diferente; tal vez por la relación social que mantiene desde hace años con Rosas y su familia. Por lo tanto, su destierro será un constante movimiento que incluirá, en reiteradas ocasiones, temporadas en Buenos Aires. (19)

Y entonces otro temor se agrega ahora, manifestado reiteradamente en sus cartas. Además del miedo a Rosas y a que su correspondencia sea incautada, a Mariquita la asustan los viajes. Paradójica situación para una mujer que se ha visto obligada a moverse de su centro de influencia, teniendo que abandonar la imponente casa de Buenos Aires, sede de su famosa tertulia. Y es fundamentalmente ese miedo a las travesías lo que hace de Europa

una permanente posibilidad que acabará siendo, de todos modos, un puro deseo. Porque la “afrancesada” Mariquita Sánchez —viuda de Thompson y casada en segundas nupcias con Mendeville— finalmente no llegará a conocer el Viejo Mundo.

Ese sentimiento puede leerse en una amarga queja: “riesgos ¡ay! y riesgos en viajes”. No obstante eso, le interesa viajar. O, por lo menos, sabe que es útil hacerlo. Al sentirse lejos, la preocupación por su hija la lleva en varias oportunidades a lamentarse de no poder estar con ella. Y desde Río de Janeiro, en 1846, llegará a afirmar, sobrepuesta, que “[p]ara mí nada es navegar cuando es preciso”.

Navegar é preciso, viver não é preciso: la tradicional versión lusitana del dicho clásico parece haber hecho carne en esta argentina exiliada en el trópico. (20) Por eso no puede ser sólo casualidad que elija esa expresión para referirse al viaje justamente cuando está en el Brasil y ya sabe algo de portugués: el exilio es un campo de experiencias y aprendizajes, a pesar de todo.

Para reunirse con los suyos, para componer la situación económica de la familia, para paliar los sufrimientos de todos, Mariquita propone todo tipo de combinaciones: que Florencia vaya a Río, que ambas se encuentren en Francia, que Albina (otra de sus hijas) vuelva de Barcelona. Pero sus fantasías siempre se cruzan con la sensación del viaje como un padecimiento inmerecido, no deseado e injusto. Ahí es donde se recupera el espesor del exilio, que por momentos parece perderse en la maraña de relatos de la intimidad o de los asuntos familiares. Porque, a diferencia de los epistolarios de los varones, en sus cartas (sobre todo en las que le manda a Florencia), la sombra de la figura de Rosas —monstruo protagónico de las misivas de los “publicistas” opositores en el exilio— no es omnipresente. Lo que hace que muchas veces quepa preguntarse qué impide, realmente, que Mariquita Sánchez vuelva a Buenos Aires. Por eso, cuando ella percibe el viaje como injusticia, reaparece la idea clara del destierro y la situación de la pérdida: “Yo, que no he hecho mal ni a un perro, y ser tan desgraciada, y a mi vejez andar huyendo de mi país y sin comodidad. En fin, cuando hablo así me pongo triste y no saco otra cosa. El autor de todas mis penas me mandaría a pasear”.

En los movimientos a los que se ve forzada por la política, irá descubriendo —entre los sinsabores del destierro y de la melancolía— los placeres del viaje, aunque a un alto costo. “Bien dicen, hija, que no hay como viajar para tener mundo”, resignada conclusión que puede

insertarse en la tradición del exilio, y en particular de la mujer en el exilio. Y que se entronca con la letanía de una desterrada europea famosa (con la que Mariquita ha sido comparada no siempre de manera atinada); porque Madame de Staël ya había dicho que "voyager est, quoiqu'on puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie".

En marzo de 1845 y con treinta y dos años, Florencia ha quedado viuda al fallecer Faustino Lezica; lo que motiva uno de los regresos de su madre a Buenos Aires, en donde permanecerá varios meses. Pero como estos encuentros o períodos de convivencia no dejan de ser excepcionales, es en las cartas a su hija donde Mariquita acostumbra verter sus ideas sobre el matrimonio y sobre la situación social y política de las mujeres. En ellas, con el pronombre "nosotras" alude con frecuencia a las mujeres de su clase; pero muchas veces lo usa para referirse a las viudas como su hija y entre las que se cuenta ella misma a pesar de que su segundo marido (con quien se casó luego del fallecimiento de Martín Thompson) vive. Jean-Baptiste Washington de Mendeville ha sido el cónsul de Francia en Buenos Aires y para la fecha está en Quito, también como enviado de su gobierno. De hecho, los esposos están separados; pero conservan el trato familiar a través de la correspondencia.

Las quejas de Mariquita Sánchez sobre Mendeville se hacen manifiestas en cartas desde Río de Janeiro, a comienzos de 1847 (la crudeza con la que habla de su marido puede explicarse por el hecho de que, si bien forman todos una familia, Florencia es hija de Thompson). El tema es el maltrato a las mujeres. Y si en algún momento Mariquita se compadece de las que deben salir a pelearlo todo solas, no deja de reconocer las ventajas de las viudas, debido a que lo que le preocupa fundamentalmente es la dependencia económica que ella misma tiene respecto de su marido. Durante el período de su exilio en el Brasil necesita del dinero que Mendeville le manda y cuyo envío éste quiere interrumpir aunque en la Banda Oriental podría arreglarse mejor con lo que produzca su hijo Julio, que ha instalado un comercio en Montevideo. Es tal su padecimiento que alimenta la fantasía de volver a Buenos Aires, donde no necesitaría "esa pensión que me cuesta lágrimas de sangre". Para ello, estaría dispuesta —incluso— a "ponerme moño", en clara alusión a la divisa punzó, signo de adhesión al rosismo.

Esto la coloca entre el padecimiento del exilio político y la tiranía

conyugal. Porque, marcado el tono de sus cartas —como ocurre durante largos períodos— más por la cuestión privada y familiar que por la gran política, lo que se vuelve evidente es que la dispersión de la familia encuentra mayor responsabilidad en Mendeville que en Rosas y su sistema (lo que en rigor es cierto, porque hay hijos por todas partes, pero —sin contar las relaciones de Mariquita con los antirrosistas— el único que tiene militancia política es Juan).

Unos meses más tarde, otra vez en Montevideo, vuelve sobre la cuestión: "¿Que ese ser precioso al que adorabas se convierte en tu verdugo implacable? [...] ¿Puedes emanciparte de esta carga? No. Serías una *bandolera*. Aquí [la sociedad] tiene la más horrenda tiranía, en virtud y contra la cual nadie pelea" (destacado en el original). Así como en 1804 Mariquita Sánchez había defendido su derecho a elegir marido y desafiado a sus padres pidiendo directamente al virrey el permiso para casarse con Martín Thompson, lucha ahora por los derechos económicos de una mujer: "me dirijo en derechura al gobierno [francés] pidiéndole se me asigne de sus sueldos lo que sea justo. No creo seré desatendida. Veremos. Lo que deseo es ver entre los dos [ella y su esposo] una barrera sólida levantada, para dejar de rabiar. El gobierno me dará una pensión, nada ya tendré con él que hacer". (21)

La carta que menciona puede ser leída como una reescritura de aquella por la cual, en el siglo XVI, Isabel de Guevara reclamaba la asignación vitalicia de un *repartimiento* por los servicios que su marido había prestado en la conquista. Mariquita podría encontrar, así, un lugar también en esa tradición y en ese linaje.

El tema de la tiranía del matrimonio le preocupa e insistirá, afirmando que su esposo

> es el segundo volumen de Rivadavia, que hacía vivir a la infeliz de su mujer lavando y planchando, y él comía y bebía en grande y ¿sabes lo que ha dejado?: ochenta mil fuertes en los fondos de Río de Janeiro, sin contar las alhajas y otras cosas, y todo lo deja a sus amigos y no a sus hijos ¿qué tal? Así hará mi alhaja, no lo dudes. ¡Qué hombre tan malo!

Más interesante que lo que le toca a Mendeville (sobre el que hasta aquí Mariquita ha sido muy clara) es, en verdad, la imagen de Bernardino Rivadavia que esta exiliada diseña. Desde una perspectiva

netamente femenina, el *presidente* pierde toda la gloria, en franco contraste con el cuadro que arma Florencio Varela en carta a Gutiérrez desde Río de Janeiro, al contarle que todos los días se reúne a estudiar con aquél en la biblioteca, encuentros que pueden leerse como un símbolo de la unión entre los viejos unitarios y los jóvenes antirrosistas.

Rivadavia, Mendeville: maridos-verdugos. Hay un monstruo más doméstico y cercano que Rosas para esta mujer antirrosista.

Entre nos

Es evidente: existen cartas privadas, absolutamente confidenciales. Pero las que se envían desde el exilio también pueden circular, ser divulgadas, compartirse entre amigos o leerse en alguna tertulia. De esa manera, la polémica epistolar sobre el romanticismo que mantienen Juan María Gutiérrez y Florencio Varela es seguida y comentada por Thompson y Pavie (en otras ocasiones, sin embargo, se solicita expresamente discreción, y se reservan —por ejemplo— las opiniones de Varela sobre la pelea entre Echeverría y Gutiérrez). "Como mi tiempo es siempre escaso tengo que repartir mi carta entre V. y el estimable Thompson porque no puedo escribir a ambos separadamente. A bien que si no puede decirse de dos amigos *erunt duo in carne una* como se dice de dos esposos, puede sí hablarse a ambos dirigiéndose a uno solo", se lee al comienzo de una carta de Varela a Gutiérrez. Por lo que no es extraño que sea la falta de tiempo para escribir lo que amplíe la recepción. Si Florencio Varela se ve desbordado por sus ocupaciones profesionales, a Mariquita la consumen las preocupaciones domésticas. No obstante eso, la escasez de tiempo no es un tema menor si se piensa en las dificultades económicas por las que pasan los exiliados y las múltiples tareas en las que se ven inmersos para subsistir, lo que provoca un cierto "desaliño" en el estilo de las cartas, del que nunca olvidan excusarse.

Ahora bien: dentro de la zona común, y de las experiencias compartidas por haberse visto obligados a abandonar el país, y aun formando un frente común contra Rosas, los exiliados argentinos no dejan de establecer sus diferencias. Y si los epistolarios pueden leerse como un entramado familiar es también porque aparecerán allí las discrepancias, los hartazgos, las desilusiones e incluso los chismes o las maledicencias. Por eso, cuando Varela se dirige afectuosamente a sus coetáneos, ninguno de ellos olvida que también discuten

fervorosamente cuestiones estéticas en una contienda que separa a clásicos de románticos; pero el hecho de que él haga de su gusto neoclásico una militancia no lo lleva sin embargo a perder el respeto ni la estima a los otros, como queda por demás demostrado en la relación que lo une a Gutiérrez. Salvo en el caso de Juan Bautista Alberdi.

Florencio Varela se muestra disconforme con el rumbo que sigue la nueva generación. La diferencia no es solamente estética. Su crítica apunta fundamentalmente al joven que escribe —y publica— antes de haber aprendido y estudiado, y deplora "el aire de magisterio" con el que pretende imponerse. Y si bien parece estar dando una opinión general, pronto se hará evidente que su enojo es personal y dirigido. De ahí que en la conocida carta en la que le manifiesta a su amigo Gutiérrez sus opiniones respecto del Salón que se ha inaugurado en Buenos Aires en 1837, sea bien explícito en cuanto a un punto: la indignación que le provoca la actitud intelectual del "joven Alberdi".

Varela no es muy optimista. Cree que la inauguración del Salón es un buen intento, pero sin futuro. Encuentra en la heterogeneidad de sus participantes uno de los puntos débiles de la empresa: a su criterio, la participación de Pedro de Angelis no puede ser sincera, sino movida por un deseo de burla y de vanidad; como también le parece extraña la presencia del viejo unitario Vicente López y Planes, que pertenece a la generación con la que la mayoría de los integrantes del Salón quiere romper.

Pero, en el análisis crítico que hace —que es duro—, hay algo que verdaderamente lo enoja. Descarta que sean útiles en algún sentido la presencia y la acción de Alberdi. Tan molesto se pone que llega a reprender a su amigo Gutiérrez, afectuosa pero firmemente, culpándolo por infatuar a Alberdi en lugar de reencauzarlo.

Pese a todo, Gutiérrez mantendrá lazos afectivos incondicionales tanto con uno como con el otro. La relación con Florencio sólo se interrumpirá por la muerte de éste, asesinado en Montevideo en 1848. La amistad con Alberdi durará el resto de su vida, expresión que se vuelve literal si tenemos en cuenta que la última carta que Juan María escribe, la noche anterior a su fallecimiento (en febrero de 1878), le está dirigida.

¿Qué es lo que enoja de Alberdi a varios de los opositores a Rosas? Que haya explicado filosóficamente la "necesidad" de un gobierno fuerte como el del Restaurador de las Leyes, lo que puede leerse clara

y expresamente tanto en su discurso inaugural al Salón Literario como en el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837) que ya había entregado a imprenta para esa fecha. También su aire doctoral, lo que irritará —entre otras tantas cosas— a Sarmiento, como se verá en las cartas de *Las ciento y una* (1853).

Pero hay, sobre todo, un acto que lo marca para siempre, a los ojos de sus coetáneos y compañeros políticos: su defección durante el sitio de Montevideo. Sarmiento se lo echará en cara; y Alberdi intentará explicar, en términos de derecho, que no burlaba ningún deber yéndose de la plaza sitiada hacia Europa, tal como sucedió.

Las cartas de Mariquita Sánchez a Florencia se ocupan de la situación que se genera en Montevideo desde febrero de 1843. Junto con la declaración de su miedo, y "aburrida de guerra y política", hace referencia al viaje de su entrañable amigo Juan María Gutiérrez a Italia, decisión que le preocupa porque va sin pasaportes, burlando la interdicción impuesta por el ministro de guerra, Melchor Pacheco y Obes. Gutiérrez no parte solo: sale de la casa de la propia Mariquita una noche de abril junto con su amigo Alberdi; y confundidos entre un grupo de oficiales de marina franceses, logran embarcar rumbo a Génova.

El resquemor que se leía en algunas de las cartas del exilio apuntaba a frenar las disensiones estéticas porque podían derivar en discrepancias ideológicas más fuertes. Cerrado el Salón Literario por orden de Rosas, parte de la joven generación había tomado el camino de la lucha armada, que desembocó en la derrota y la muerte de los sublevados del sur de la provincia de Buenos Aires, en 1839. Otros, en cambio, eligieron el destierro. Pero antes hubo intentos de resistencia y organización del combate contra el Restaurador desde la clandestinidad, en particular por la acción de los que en 1838 formaron —una vez disueltas las reuniones en la librería de Sastre— la Asociación de la Joven Generación Argentina. El 8 de julio de ese año, en un brindis presidido por Echeverría, ya líder indiscutido de la generación, juraron fidelidad a las "palabras simbólicas".

Pero las promesas no siempre terminan cumpliéndose, y Luis Domínguez va a lamentarse de ello. La carta que en septiembre de 1843 le remite a Félix Frías desde Montevideo constituye un claro ejemplo de todos los tonos y temas que pueden tocarse en la relación epistolar durante el exilio: análisis político y crónica de los acontecimientos, junto con opiniones e hipótesis sobre estrategias

militares; relatos sobre la vida de los amigos y conocidos que pueden incluir algunos juicios (en general confidenciales) sobre sus conductas o una lista de amoríos; y comentarios sobre nuevas producciones escritas (no hay que olvidar que, con mayor o menor talento e incidencia pública, casi todos estos jóvenes son escritores), envíos de dichos escritos y manifestaciones sobre literatura. Escribe Domínguez, con enojo:

> De nuestros amigos, de esos *compañeros de causa y de principios*, que me encargas en tu carta *abrace* en tu nombre, es de lo que más quisiera hablarte. Y como esto no puede hacerse sin hablarte de los sucesos políticos, te hablaré de una y otra [*sic*] como relacionándolos; tendrá la ventaja mi carta de hacerse así más picante [destacado en el original]. (22)

Y al pasar revista a los destinos de Echeverría, Alberdi, Thompson, Gutiérrez, Tejedor, Lafuente y su propio hermano Pepe, le entristece comprobar que sólo este último y el autor del *Dogma Socialista* se han quedado en Montevideo, resistiendo. Los demás han tomado rumbos diversos. Y pese a que incluso la actitud de Echeverría le resulta un poco molesta, y a que da muestras de desaprobar moralmente el alejamiento de los otros (considerando, de todos modos, la posibilidad de que existan razones privadas que justifiquen tal acción), Luis Domínguez subraya que es Alberdi el único que "no tiene disculpa". (23)

Había muchas esperanzas depositadas en él, que se perfilaba claramente como el guía —el otro guía, cabe aclarar, más visible que el ermitaño Echeverría— de la generación. ¿Los cargos? Fundamentalmente, el haber llamado a las armas al comienzo del sitio de Montevideo, para terminar "enrolándose en la milicia pasiva" y poder realizar, finalmente, el viaje de placer a Europa. Es una cuestión de honor; y su sentencia se escribe con malicia en la carta de Domínguez:

> Hablando de él, me decía Pacheco el otro día, *que si fuera pintor y quisiera representar la envidia, retrataría a Alberdi*. Y es así, Alberdi aspira por envidia a los rangos de político y de libertador. Y si se le toca de cerca, ni es capaz de dirigir una oficina, no diré un Estado, ni tiene la menor profundidad en

> ningún género de literatura. En la política, no sabe más que escribir insustanciales aunque tontos artículos de periódicos; en lo segundo, escribir en el sentido del último libro que leyó, articulitos disparatados, pero también bonitos, y que por ser bonitos, extravían el gusto de nuestra juventud a punto bastante serio [destacado en el original].

Último envío

Previsiblemente, en las cartas los exiliados se empecinan en diferentes temas, de acuerdo con los momentos y las circunstancias. Así, abundan en la cuestión del sitio de Montevideo como materia absorbente a comienzos del año 1843; se refieren a la "esperanza" de que caiga Rosas cuando los aprestos militares parecen estar bien encaminados y apuestan al general Lavalle o al general Paz hasta que se convencen de que nada conseguirán y el desaliento los gana, intermitentemente, según vayan sucediéndose las cosas; o se obstinan en criticar a alguien, como a Alberdi o a Sarmiento.

Se leen, entonces, prevenciones y consejos varios, porque es necesario —por ejemplo— estar atentos frente a los pedidos que realiza Pedro de Angelis, que es coleccionista y acostumbra no devolver lo que pide prestado, como hizo con las medallas de Florencio Varela. (24) Y entre muchas de las intimidades que se ventilan hay lugar también para exhibir algunos entusiasmos pasionales, como el que siente Sarmiento por Mariquita Sánchez y que él bien se encarga de difundir por medio de una carta dirigida a "sus amigos de Valparaíso".

En la correspondencia se cuentan, también, las muertes que van cargando sobre su memoria los exiliados, con un dolor que sólo puede ser compensado con los nacimientos que los años del destierro van sumando. Hay un caso modelo, aportado por el prolífico matrimonio de Florencio Varela y Justa Cané. Leídas en orden cronológico, las cartas que él le envía a Gutiérrez estarán escandidas por cada nuevo alumbramiento. Ya en su autobiografía enfatizará el denominador común: son hijos que nacen fuera del país (salvo una "carioquita" —como la llamará, festivo, su padre—, que nació cuando Florencio se había trasladado temporariamente al Brasil, los doce restantes nacieron en Montevideo).

Algunos de los asuntos privados que se comentan en los epistolarios de los exiliados durante el gobierno de Rosas, como estas

noticias de orden familiar, revelarán —con el tiempo— su índole pública. Porque la circunstancia expuesta abre un tema que incidirá en la política post-Caseros que desemboca en la conformación del Estado hacia la década de 1880: la nacionalidad de los hijos de los desterrados aflora como problema legal y político cuando —llegados a la mayoría de edad— comienzan a actuar en la vida pública de la Argentina. El problema surge precisamente con Héctor Varela, a quien en una lucha de bandos, no quieren permitirle el acceso al Congreso de la Nación, alegando su "extranjería". (25)

En uno de sus imprescindibles artículos sobre epistolarios argentinos, Ana María Barrenechea sostiene:

> La carta es en sí uno de los textos más dinámicos: en la producción, el envío, la recepción real, en su paso de la esfera de lo no-literario a lo literario, de medio a objeto, de objeto a género o a modelización genérica. Pensarla como un don (lo cual depende de las culturas, los lugares, las épocas, las clases sociales) hace olvidar su utilización instrumental (por el Estado y su aparato burocrático para mantener la cohesión política y administrativa, por el comercio para organizar su sistema de explotación y ganancia con el intercambio, por los distintos grupos de poder). (26)

Pero es posible invertir la dirección de su énfasis para subrayar precisamente el valor de la carta como un don, ya que —como se vio— los epistolarios del exilio no pueden olvidar nunca que forman una trama con las razones de Estado. Y, a partir de la situación concreta del destierro, puede arrojarse nueva luz sobre un subgénero, muy de época, altamente codificado y convencionalizado: el de las cartas de recomendación.

Los viajes que se realizan entre los puntos del destierro vuelven aún más significativo este tipo de misivas. Son cartas con valor de cambio, en las que el portador es el verdadero *sujet* del discurso. El remitente ofrece el don, abriéndole al favorecido la posibilidad de una nueva relación o de acceder a un ámbito social deseado o necesario. Claro que los dones a veces se prodigan y pueden saturar a un portador como Sarmiento, que de todos modos se vanagloria porque Mariquita Sánchez "[m]e ha atosigado de cartas de recomendación". Recibirlas, entonces, es una manera de acumular.

Las cartas también se coleccionan. Prueba de ello son los epistolarios que se conservan, gracias a la organización de un destinatario que junta un recibo tras otro, un recibo *con* otro. Conservar, guardar, archivar. Un modelo de ficción, Saint-Preux —el amante de la nueva Eloísa— como el epítome del coleccionista:

> Durante mi viaje, mientras resolvía en mi mente tu última carta, decidí formar una colección con todas las que me has escrito [...]. Aun cuando me las sé todas de memoria, y puedes estar segura de ello, me gozo, sin embargo, en leerlas con asiduidad, aunque sólo sea por volver a contemplar los rasgos trazados por esa querida mano que puede, por sí sola, labrar mi felicidad. Pero el papel se deteriora insensiblemente, y, antes de que esas cartas se estropeen, quiero copiarlas todas en un libro blanco que he preparado al efecto. Es bastante grande; pero pienso en el porvenir y confío que viviré sobradamente para que no haya de ceñirme sólo a ese volumen. Consagro todas mis noches a esa ocupación placentera, que ejecuto despacio para prolongarla. No me separaré de mi preciosa colección en el resto de mis días; me servirá de manual en el mundo en el que voy a entrar. (27)

Ése es el summum del coleccionista de cartas, en los extremos de la pasión amorosa. En los del celo político, podemos ubicar a Juan Manuel de Rosas, que cuenta con la ayuda de amanuenses y copistas para no perder registro de nada de lo que haga a su gobierno. (28) Otra forma de la acumulación. Pero en los antípodas del coleccionista, encontramos un modo paradójico del derroche que consiste precisamente en destruir para preservar —y conservar— mejor: la quema de cartas para extinguir toda evidencia, extremando las precauciones con el fin de guardar algún secreto que ya no tiene que ver con lo político, como hicieron Juan María Gutiérrez y Mariquita Sánchez, la madre de su amigo.

Todas las cartas enviadas por los desterrados arman una red de contactos afectuosos y políticos. Internacionales. Circulan entre Buenos Aires y Río de Janeiro, para Montevideo desde La Paz o Sucre, desde Santiago de Chile hacia París: la correspondencia es el verdadero topos del encuentro.

Entre las epístolas que insisten en marcar el tiempo, volviendo casi

tangible una espera que parece interminable, hay que mencionar las del día después (expresión que, obviamente, no pretende ser literal) de la caída del Restaurador de las Leyes en la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852. No siempre marcan el fin del destierro antirrosista (debería decirse que en general no lo hacen, y el caso extremo es el de Alberdi, que excederá esa circunstancia para terminar llevando una vida fuera del país); pero aplauden el fin de la interdicción. Tampoco señalan el fin de la correspondencia, porque con frecuencia el flujo prosigue, preparando el regreso.

Fechadas en torno del 3 de febrero de 1852, transforman en algarabía la ansiedad que venía manifestándose ya desde diciembre. Mariquita Sánchez está inquieta por lo que sucede —o sucederá— en Buenos Aires y por la seguridad de los suyos. Está tan pendiente que llega a reprender a su hija, porque "[p]areces sonsa que no me dices nada". Lo interesante es que no le preocupan sólo sus familiares, sino también algunos integrantes de la familia de Rosas: pide noticias sobre la llegada de Lucio V. Mansilla de su viaje por la India; y sobre Agustina, madre de éste y hermana del Restaurador. Pero en particular muestra curiosidad por la hija de Rosas: "¿Qué es de Manuelita? ¿Creerás que pienso mucho en ella? ¿Creerás que la quiero? ¡Pobre joven, que ha pasado por tantas penas!". (29)

Tres son los destinatarios fundamentales a los que Mariquita les habla del fin del gobierno que causó su alejamiento: sus hijos Florencia y Juan, y su nieto Enrique Lezica. En carta a Florencia, luego de explotar de alegría y celebrar la caída del Restaurador, con un renovado fervor patriótico se constituirá en un personaje de la historia nacional, al recordar su consagración al "país, yo, que vi nacer su libertad y pasé por tanto susto con tu pobre padre"; para terminar hermanándose con Vicente López y Planes, el autor de la "Marcha Patriótica", acuñando la futura estampa escolar que quiere ver el estreno del "Himno" en su tertulia, pese a que se trata de una conjetura sin fundamento documental.

La carta a Juan está fechada el 4 de febrero. Invadida por una loca alegría, le cuenta la novedad de la derrota de Rosas aunque con cierto desconocimiento de detalles (no sabe si el gobernador de Buenos Aires ha quedado prisionero o está muerto, por ejemplo). En su agitada narración (que casi le impide sostener el pulso para seguir escribiendo), aparece una forma escueta de narrar la guerra: "Se han batido, Rosas a la cabeza, han peleado, gran mortandad". Telegráfica,

sintética: estamos, otra vez, frente a una escritura urgente, urgida.

Mariquita se reserva para su nieto el lamento por no haber podido presenciar los festejos durante la entrada de Justo José de Urquiza al frente del ejército vencedor. Desea estar ya en Buenos Aires, pero el regreso no puede resolverse de manera automática. Tiene que dejar sus cosas en orden y cerciorarse de que su ciudad natal reúne las condiciones de seguridad indispensables; porque las noticias que de allí recibe, pese al cambio de situación política, no la tranquilizan del todo (a diferencia de Montevideo, donde la presencia de las tropas brasileñas que colaboraron en el derrocamiento de Rosas garantizan la paz). Su preocupación es fundamentalmente personal:

> en Buenos Aires me dicen que ahora hay casas muy lindas a las que yo no puedo aspirar, y yo prefiero la mía a cualquiera otra, porque, hijo mío, mi prudencia y mi resignación hace pensar que a todo me acomodo, pero no es así. Por mucho que tenga que vivir, no serán diez años. ¿Será posible que no los podré pasar en la casa en que nací y donde he vivido la mayor parte de mi vida? (30)

Mariquita Sánchez debe enfrentarse —aunque el tema ha sido una obsesión durante todo el exilio— con el resultado económico definitivo que han arrojado los años de forzoso alejamiento.

Pero así como cartas, también habrá un libro sobre el después de Caseros: *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*, escrito por Sarmiento a partir de los papeles del *Diario de la Campaña en el Ejército Grande*:

> Tienen estos apuntes la gloria y la recomendación de haber pasado en resumen por la vista de D. Juan Manuel de Rosas, la víspera de la batalla, como si hubiese sido la mala suerte de aquel pobre hombre, que yo había de estarle zumbando al oído: ¡caerás… ya caes… ya has caído! pues lo que leía en manuscrito estaba destinado para ver la luz después de su caída.
>
> Debió hallarlo, sin embargo, bueno y verídico, pues no lo rompió, y pude rescatarlo entre los despojos del combate, y hallar todos mis papeles según la minuta del general Pacheco, en orden; y ¡cosa extraña y fatídica! ¡amarrados todos con una

> ancha *cinta colorada*! ¿Mandábame Rosas en ella el cordón morado que debía amargar nuestro triunfo? (31)

La narración de la pérdida y recuperación de esos papeles ofrece un plus de alto valor simbólico-político. Se trata de un atadito de cartas que "cayó en poder de Rosas". El relato sobre estos manuscritos extraviados forma parte de una serie romántica de pérdidas (de originales, de bienes, de patrias); pero también de la serie sarmientina de la constitución de una épica individual que habla del esfuerzo y la aventura que rodea a cada una de las publicaciones que realiza.

Esos papeles constituyen la primera entrega de *Campaña*, que se publica en Río de Janeiro en 1852. Si bien el libro trata sobre la avanzada militar que termina derrocando al gobernador de Buenos Aires, en rigor se escribe contra Urquiza. De todos modos, en la carta a Mitre que explica esa primera entrega, Sarmiento refiere su monomanía al ratificar a Rosas como el objeto de todos sus desvelos, porque "para mí no hay más que una época histórica que me conmueva, afecte e interese".

Siempre hay cartas. Y la campaña militar (personal) de Sarmiento en la lucha contra Rosas, también se abre y culmina con ellas y en ellas:

> En la noche fui a Palermo, tomé papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, y escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esta fecha. *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852*. Era ésta una satisfacción que me debía, y un punto final a aquel alegato de bien probado que había principiado con la carta al general Ramírez, en 1848: "Yo me apresto, General, para entrar en campaña". Había cumplido la tarea.

La escritura de esa misiva es la culminación del género: de las cartas y de la afrenta. Ésta es la más emblemática de todas las epístolas del día después, porque se escribe —literalmente— *sobre* la derrota de Rosas por parte de su enemigo más famoso. Sarmiento empieza a ensayar aquí su más acariciado deseo: sustituir a Rosas, ocupando —otra vez al pie de la letra— su lugar.

"Si yo le falto, ¿quién hará lo que yo hago por él?", es la retórica pregunta de Sarmiento. De todos modos, no se trata de una gran pasión amorosa, como la de Saint-Preux y Julie que tenía embelesado

a Alberdi. Pero con esa obstinada dedicación personal se aviva la pasión política para darle un cierre provisorio (y promisorio) a una gran novela romántica que tiene un protagonista: Juan Manuel de Rosas, el que marca el destino de todo lo que se escribe (*)

Bibliografía

Cartas y epistolarios

Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, tomos I y II, 1979 y 1981.

Cartas de Mariquita Sánchez, compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Peuser, 1952.

Epistolario de don Juan María Gutiérrez, compilación, prólogo y notas de Ernesto Morales, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942.

Esteban Echeverría, *Cartas a un amigo*, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.

La correspondencia de Sarmiento. Primera serie: tomo I, años 1838-1854, Córdoba, Poder Ejecutivo de la provincia de Córdoba, 1988.

Gregorio F. Rodríguez, *Contribución histórica y documental*, tomo III, Buenos Aires, Peuser, 1922.

Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Bibliografía crítica

Adriana Amante, *Sarmiento remitente. Cartas.* Selección e introducción, Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.

Adriana Amante, "Mi qerido amigo, mi apresiado amigo, o el nombre a secas" (Sobre *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías*), *Espacios*, 24, Buenos Aires, diciembre 1998-marzo 1999.

Ana María Barrenechea, "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio*, XV, 39, University of Michigan, 1990.

Ana María Barrenechea, "Carta de Sarmiento a Rugendas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1, 1988.

Ana María Barrenechea, Prólogo a Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito Sarmiento-Frías*, Buenos Aires,

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Roger Chartier, “Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares”, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.

Jacques Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, París, Aubie Flammarion, 1980.

Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Cristina Iglesia, “Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio”, *Historia de la vida privada en la Argentina* (dir. F. Devoto y M. Madero), tomo I, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Noé Jitrik, “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

Noé Jitrik, “El romanticismo. Esteban Echeverría”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 1, Desde la colonia hasta el romanticismo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Pastor Obligado, “El salón de madama Mendeville”, Pastor Obligado-Víctor Gálvez, *Tradiciones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

Prieto, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, V-VI, Los proscriptos I y II, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Julio Schvartzman, “Pólvora y tinta. La estrategia polémica en *Las ciento y una*”, *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Ignacio Weiss, “Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el Archivo Americano”, introducción a *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo* (Primera reimpresión del texto español conforme a la edición original), dos tomos, Buenos Aires, Americana, 1946.

Liliana Zuccotti, “Mariquita Sánchez: el cuerpo de la memoria”, *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil, 1993.

1- Juan Bautista Alberdi, “Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina”, *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson, 1945.

2- Sylvia Molloy (*Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996) advierte que Alberdi “sentía que en sus cartas podía entusiasmarse hablando libremente de *La Nouvelle Héloïse* y hasta confesar la atracción física que le inspiraba el Rousseau pintado por Fantin-Latour, mientras que en su autobiografía sólo ‘recuerda’ al autor de *El contrato social*”.

3- Madame de Staël, *De l’Allemagne*, *Oeuvres de Madame la Baronne de StaëlHolstein*, París, Lefèvre, 1838.

4- Esteban Echeverría, *Cartas a un amigo*, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944. En el prólogo, Roberto F. Giusti afirma que las *Cartas*… están “fechadas antes de su partida a Europa [octubre de 1825], aunque probablemente [hayan sido escritas] con posterioridad al regreso [julio de 1830]”. Con respecto a las influencias, discrepo con Giusti en un punto: si se piensa particularmente en este texto, la de la novela epistolar de Rousseau no es tan directa como la del libro de Goethe.

5- Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1987.

6- Sobre las formas que adquiere el movimiento estético en el país por obra de Echeverría, ver el indispensable artículo de Noé Jitrik, “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

7- Esto, claro, según la consideración liberal de la historia de la literatura argentina —heredera, precisamente, de dicha generación—, que ve en lo anterior a la producción de esos jóvenes sólo *antecedentes* de lo que finalmente sería la literatura patria. Si se piensa, de todos modos, en los esfuerzos de los romanticismos por generar de manera conciente y deliberada una identidad nacional, es posible ubicar la declaración del origen dentro de ese contexto conceptual. Por supuesto que la “Oda al Paraná” (1801), de Manuel de Lavardén, aunque escrita todavía durante la colonia, podría servir —por caso— para desmentir esa filiación. Ahora bien: si la “Oda…” pudo —en rigor— haber sido un *comienzo* (ya que empieza a conformar una poesía en torno de la geografía propia de un lugar que se concibe como unidad política), el *origen* de la literatura nacional —y ése es el gesto programático— se ha fijado con la generación del 37. Puede pensarse esta cuestión en relación con lo que Flora Süssekind plantea a propósito de la ficción romántica brasileña: “La obsesión por el origen —entendido como comienzo histórico—, ¿qué puede traer consigo? Líneas dobles, líneas de sombra, mapas y marcos de tierras inundadas y hormigueros, en lugar de la reafirmación de esencias y atemporalidades. Pues demarcar de forma concreta orígenes es simultáneamente historizarlos y descartar posibles solemnidades”, Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui. O narrador; a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

8- El *remitente* de estas cartas va a la ciudad a su pesar. Su opción es por las soledades del campo, en una versión más afín al romanticismo lakista de origen inglés (en el cual el héroe se relaciona íntimamente con la naturaleza y es eso,

precisamente, lo que de algún modo lo define) que a la versión argentina de la dicotomía civilización-barbarie.

9- El billete no lleva fecha y está incluido en Clara Vilaseca (compilación, prólogo y notas), *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952. Las citas del epistolario de Mariquita se harán de acuerdo con esta edición.

10- Roger Chartier, "Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares", *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993. Los secretarios son preceptivas del género, esto es, didáctica sobre el deber ser de la carta, al tiempo que colección de modelos; pero, también, suministro de material copiable, plagiable: un verdadero manual de uso.

11- Martin Heidegger, "Building, dwelling, thinking", *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, 1971 [1954], destacado en la versión inglesa (traducción mía del inglés).

12- Fechada el 8 de septiembre de 1844 y citada en nota al pie por Clara Vilaseca, en *Cartas*… Así como Madame de Sevigné (sus cartas se han constituido en una lectura edificante, como modelo de relación materno-filial) escribió cartas a su hija, Mariquita Sánchez lo hizo en particular con una de las suyas: Florencia Thompson. Pastor Obligado menciona otras analogías para definir a la dama argentina, previsibles —tal vez— pero por demás interesantes: "El general Guido la compara en sus cartas a Madame Récamier, y el poeta Echeverría, oyéndola cantar al arpa sus poesías, en música de Esnaola, la denominaba la Corina del Plata" (Pastor Obligado, "El salón de Madama Mendeville", Pastor Obligado-Víctor Gálvez, *Tradiciones de Buenos Aires* [1888-1920] Buenos Aires, Eudeba, 1977). Por un lado, Récamier, la anfitriona de uno de los primeros salones parisinos, en el siglo XIX. Por otro, la asimilación de Mariquita al personaje de *Corinne, o l'Italie*, de Madame de Staël, amiga de Récamier. Es tentador continuar los parangones y, teniendo en cuenta la probable relación amorosa entre Echeverría y Mariquita Sánchez, al poeta romántico le cae perfectamente el papel del desdichado Oswald.

13- Ese acto denunciado no es sino la manifestación concreta de un resquemor frecuentemente asociado al género: que las cartas sean interceptadas. Es lo que plantea Jacques Derrida en su "Envío" teórico-amoroso: la posibilidad cierta de que una carta sea interceptada es "insoportable" (Jacques Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, París, Aubie Flammarion, 1980).

14- Lo dice en el diario que escribe en Montevideo para que lo lea Echeverría cuando emigre. El diario, que va desde el 13 de abril de 1839 (se supone, de todos modos, que empezó a ser llevado antes de esa fecha, pero que el comienzo se ha perdido) hasta el 16 de marzo de 1840, está incluido en la compilación que hizo Clara Vilaseca; el fragmento citado pertenece a la entrada del día 28 de abril de 1839.

15- Se editaron dos series del *Archivo Americano*: la primera, desde junio de 1843 hasta enero de 1847; la segunda, desde marzo de 1847 hasta diciembre de 1851.

16- *Archivo Americano*, nº 30 de la primera serie (1846); citado por Ignacio Weiss, en "Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el *Archivo Americano*", introducción a *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo* (Primera reimpresión del texto español conforme a la edición original), dos tomos, Buenos Aires, Americana, 1946. Echeverría compara a Pedro de Angelis con Fadladeen, personaje de un poema del poeta irlandés Thomas Moore cuya "conducta política y sus opiniones se fundaban en este renglón de Sadí: 'Si el príncipe a mediodía dijere que es de noche, aseguradle que ya veis la luna y las estrellas'", en *Cartas a don Pedro de Angelis editor del* Archivo Americano, incluidas en Esteban Echeverría, *Dogma Socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1956.

17- *Archivo Americano*, 19, 21 de junio de 1845.

18- *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 1981.

19- Otra excepción: siendo niño, a Héctor Varela (uno de los hijos de Florencio, nacidos en el exilio) "lo disfrazaron de guardiamarina inglés, lo embarcaron en una corbeta de Su Majestad, y con la complicidad del capitán y un nombre supuesto, Edward Gibson, pasó a Buenos Aires a visitar a su bisabuela, doña Bernabela Andrade. Aquí las mujeres lo cubrieron de besos, mimos y regalos, comió cuanto quiso, paseó por la ciudad con su cómico atuendo (contestaba a todo moviendo la cabeza, pues se suponía que no hablase [*sic*] castellano, e inglés no hablaba), y visitando el diorama de la calle de la Piedad él y el señor Lara se llevaron tremendo susto cuando el mazorquero Parra se acercó a echar unos párrafos. También cabalgó hasta Palermo con Manuel Lainez y vio de lejos la casa de Rosas. 'Me espanto de sólo pensar que este niño haya podido estar cerca de ese monstruo', comentó su padre en Montevideo, ya el peligro pasado y Hectorcito a salvo. Sin embargo, en Palermo no se ignoraba que el hijo de Florencio Varela había viajado a Buenos Aires" (Héctor Viacava, "Héctor Varela, el porteño irresponsable", en *Todo es Historia*, 222, Buenos Aires, octubre de 1985).

20- Su enunciación latina: "Navigare necesse est, vivere non est".

21- Para escribir la misiva ha debido recurrir a su amigo Echeverría. Se confirma aquello que el propio Mendeville lamentaba: contra lo que podía suponerse, Mariquita no domina el francés.

22- Incluida en Gregorio F. Rodríguez, *Contribución histórica y documental*, III, Buenos Aires, Peuser, 1922.

23- Quejándose de la renuencia de Echeverría a participar de manera más activa y de que ya no escribe, arriesga: "Creo que está contento con la fama ya adquirida, y que no le pesa que hoy haya muchos que en poesía luzcan más que él".

24- Pese a la insistencia en denostar a Pedro de Angelis, la *Colección de obras y documentos* (1836-1837) que el intelectual rosista editaba en la Imprenta del Estado es un trabajo que incluso sus enemigos respetan, aun cuando lo acusen de hacerlo sobre la base del robo de documentos públicos.

25- No lo habrían aceptado como diputado por haber nacido durante el exilio de su padre en Montevideo. De todos modos, Carlos Pellegrini asegura que lo que lo convierte en extranjero en realidad es el hecho de haber aceptado y ocupado una banca en la Banda Oriental; por lo que finalmente no lo nombran, aunque Lucio V. Mansilla consigue que se le den los mismos derechos que a un ciudadano. Ver Enrique Popolizio, *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1985.

26- Ana María Barrenechea, "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio,* XV, 39, University of Michigan, 1990.

27- Jean-Jacques Rousseau, *Julia o La Nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*, París, Garnier, s/f.

28- La abundante epistolografía del período, que incluye tanto las cartas de Rosas como las de los actores políticos durante la época de su gobierno, ha generado algunas obras importantes, como *Historia de la Confederación Argentina* (1881-1887; 1892) y *Papeles de Rozas*, de Adolfo Saldías, o *Vida política de Juan Manuel de Rosas a través de su correspondencia*, de Julio Irazusta.

29- Esto ratifica la consideración que habitualmente tienen los antirrosistas para con Manuelita Rosas, a quien —no siempre tan desinteresadamente, sino también como parte de una estrategia de combate— señalan como la víctima principal del sistema de su padre.

30- Para abril de 1852 ya estará de nuevo en Buenos Aires. Vivirá hasta 1868.

31- Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. Ver allí también la nota de Tulio Halperín Donghi sobre el *Diario de la Campaña en el Ejército Grande*.

*- Este trabajo fue escrito sobre la base de un material elaborado para el proyecto "Exilio y literatura: la constitución de la nación argentina a través de los epistolarios de exiliados políticos (1835-1852)", llevado a cabo gracias a una Beca Nacional de Investigación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.

LOS RELATOS DE VIAJEROS
por Claudia Torre

Toda relación de viaje descansa en un debate —inicial y constitutivo del género— entre aquello que el viajero trae, su expectativa acerca de lo que va a encontrar, y lo que realmente encuentra, su experiencia singular; a ello se añade, desde luego, su mayor o menor saber literario y sus personales impulsos a escribir.

En el cruce de estas instancias y en los textos producidos durante el siglo XIX respecto de la Argentina tal debate se manifiesta de un modo particular, diferente, acaso, del que asume en los del siglo XX, en una tensión única: sus autores, atraídos o fascinados por lo que advierten, parecen dominados por una parte por la fuerza del documento (histórico, diplomático, comercial, científico, etnográfico) que podrían producir, entendido como intención dirigida, pero, por otra parte, no pueden resistirse, en la medida en que relatan, a la irrupción incontrolada de la ficción. De modo que, puesto que intentan transmitir una experiencia a lectores dispuestos, tal como lo determina el modo de la lectura de la época, a ver en sus relatos una verdad, no pueden sino entregarse, involuntariamente, a las mediaciones que todo acto de representación entraña respecto de la realidad representada. Podría decirse, inclusive, que cuando estos textos se publican generan modelos de lectura que operan en la mencionada tensión, lo cual explica, quizás, su particular atractivo y la recepción de que fueron objeto.

Además, esta circunstancia permite entender que gran parte de la historiografía posterior, sólo sensible al aspecto documental de estos textos, haya dejado muy naturalmente de lado los otros alcances que se pueden ver en su escritura, no sólo lo autobiográfico sino también lo posible o probable literario; es que desde ese punto de vista lo literario no podría ser más que un déficit, lo superfluo y, por lo tanto, prescindible; por la misma razón, se comprende que hayan suscitado, en el campo literario y cultural, una curiosidad para la cual lo documental no era un límite ni una satisfacción.

El ingrediente principal de esa inevitable ficcionalización no es sólo un conjunto de artificios retóricos sino y sobre todo la puesta en juego de una subjetividad que al introducirse en el deseo documentalista lo frena y lo desvía; en suma, lo lleva a lo que podemos reconocer como literatura. De ahí la incidencia que han tenido en textos como *La cautiva,* cuyas imágenes centrales, al menos, parecen rescatar algo de lo que vieron o imaginaron en lo que llamaban el "desierto" algunos viajeros ingleses y, por otro lado, pintores arrobados por sus colores y su metafísico y a veces aterrador encanto. Esta dialéctica se registra quizá más que en ninguna en la obra culminante de Domingo F. Sarmiento, el *Facundo,* hasta alcanzar el estatuto de teoría, aunque tampoco sea arbitrario afirmar que el juego "ida/vuelta" que estructura el *Martín Fierro* está determinado por ese movimiento.

Se trata, entonces, de una narrativa cuyas vinculaciones con el expansionismo europeo del siglo XIX son por otra parte innegables; puede, en ocasiones, estar incluso a su servicio. Dicho proceso, que tiene como fundamento la apropiación de materias primas para alimentar la incipiente industrialización, hace que se multipliquen los viajes marítimos con el consecuente reforzamiento de las armadas. Y si cierto desarrollo tecnológico convierte traslados rudimentarios en expediciones provechosas, también estimula la competencia entre países lo cual convierte a los océanos en escenarios de gestas de nuevo signo, no del todo ajeno al pasado de conquista y colonización aunque tampoco subordinado a él: barcos de diversas banderas pueblan los mares y casi todos tienen puestas sus proas hacia América del Sur que, de este modo, será objeto de miradas de nuevo tipo, así como los textos que resulten constituirán en algunos casos una nueva versión de la conquista. Pero, además del ansia de poder sobre el que la escritura de viajeros del siglo XIX se recorta, los países que recorren atraviesan procesos independentistas, revoluciones constantes y un orden, o un desorden, posrevolucionario que hace del continente un espacio de disputa entre viejas y nuevas estructuras, en el que tanto las ciudades como las áreas rurales cambian sin cesar. (1)

Pero sin ser homólogos, también se registran viajes y viajeros en un sentido diferente; son viajes "tierra adentro", que realizan miembros, por lo general destacados, de las elites americanas locales, para descubrir el secreto de su aislamiento y, de ahí, la intención de anexarla a la "nación". (2) Ese viaje, que supone atravesar una

frontera tanto simbólica como real, es también, a su modo, un viaje "exótico" puesto que ese viajero "nacional" desconoce el desierto tanto como el viajero extranjero desconoce el país en su conjunto. Respecto de ese espacio está igualmente marcado por la "extranjería" aunque en términos más complejos porque en él coexisten el sueño civilizatorio de extracción europea y la experiencia de la periferia propia de la cultura a la que pertenece. (3) Ese viaje al interior padecerá de las certezas y contradicciones que caracterizan los procesos de constitución de las naciones y de hecho se dará en ese contexto.

Los viajeros extranjeros, que casi por norma intentan definir o a falta de ello otorgar identidad a la cultura a la que se acercan, modifican, quizás, a causa del relato que los está acechando, los modos mismos de viajar: instauran una epistemología y una estrategia cognitiva que sale de la experiencia vivida, siempre de extrañamiento. (4) Ello permite designar los diferentes viajes y caracterizarlos; así, podríamos decir que hay un viaje "inglés", un viaje "científico", un viaje de aventura, que incluye el de "tierra adentro"; un viaje de placer, más bien "moderno"; un viaje de "mujeres", que puede ser de exilio o de regreso; un viaje comercial, de espionaje o de reconocimiento; uno "fundacional". Lo que no quiere decir que sean los únicos tipos ni que sean puros: el viaje inglés suele estar emparentado con el científico —es el caso de la travesía de Charles Darwin, modelo de viaje que incluye también el de Alexander von Humboldt, el de Félix de Azara y el de Paolo Mantegazza, ninguno de los cuales es inglés—; a su vez, el viaje científico se desliza en el que tiene inicialmente un sentido militar y tiñe sus crónicas pero se diferencia de la expedición de conocimiento, para la cual hay metas bien precisas; el viaje es hacia lo conocido y en ocasiones se hace romántico, más del descubrimiento de un yo y de un origen que de un territorio o una cultura. En fin, todos los tipos de viajes, cada uno de los cuales posee una "forma", se entrecruzan, se sobreimprimen y configuran una red; acercarse a ella acerca, a la vez, al proceso de conformación de una identidad que podemos considerar cultural o nacional.

Océanos de tierra

Durante el extenso gobierno de Rosas llegaron a la Argentina, casi sin restricciones, numerosos ciudadanos ingleses cuyos fines eran

esencialmente mercantiles; algunos, comerciantes o agentes enviados para obtener un mayor conocimiento del país, dejaron testimonio no sólo de sus indagaciones sino también de una experiencia personal y cultural importante.

El viaje que emprendieron tiene, en general, el carácter de la aventura y el descubrimiento, puesto que el continente al que llegaron les era físicamente desconocido aunque no debían estar al margen de un imaginario de doble fuente referencial: por un lado, el impacto producido en Europa por el descubrimiento, la conquista, la colonización y la profusa literatura que circuló al respecto; y, por el otro, el reguero científico o seudocientífico que se esparció en Francia con Buffon y en Alemania con el jesuita De Pauw, según quien América, a raíz de una terrible inundación de la que nunca se había repuesto, era un continente malsano e inferior; en contraste con tales fantasías, habría que considerar la imagen del "buen salvaje" que acuñó Rousseau. (5) A ello hay que añadir la influencia que ejerció la monumental obra de Alexander von Humboldt, cuyas descripciones y narraciones alimentaron gran parte del saber en uso sobre el continente americano. (6) No es extraño que los viajeros hayan depositado en él utopías diversas, mitos no muy fundados, prejuicios y sueños paternalistas de poder, reforzados por la lectura de poetas y novelistas románticos, Byron, Walter Scott, Chateaubriand, Victor Hugo, entre otros, a quienes el primitivismo americano había inspirado. (7)

El encuentro de los viajeros con estas tierras no sólo pone a prueba el presunto saber con el que desembarcan sino que desconcierta ese imaginario cultural; el sistema de las miradas de que se valen para canalizar la experiencia se altera y, en consecuencia, se redefine el discurso que previamente podía entenderlo todo, incluso lo desconocido. Emergen, por lo tanto, nuevos modos de mirar y nuevas retóricas, la experiencia concreta corroe la ideología y la desbarata y el relato surge como respuesta, como única posibilidad de transmitir y elaborar. (8)

En la mayor parte de los casos, las empresas comerciales que motivaban el viaje se frustran; algunos de los que regresan recuperan el viaje en la escritura; (9) sin ser escritores a la manera de los que en Europa poseen ya un perfil profesional —hay que recordar que la literatura domina la escena con sus grandes construcciones realistas, Dickens, Balzac, Hugo, etcétera— narran sus experiencias con el

propósito de informar acerca de tierras lejanas a lectores que, probablemente, nunca las visitarán y porque no son escritores escribir puede ser la compensación de un fracaso, comercial e incluso vital, que les depara otra e inesperada clase de éxito, el intelectual y literario. (10) De ese sentimiento dan cuenta los prólogos que aparecen a modo de autojustificación, ya porque defienden su relato frente al de otros viajeros ejemplares, ya porque su práctica de escritura es reciente, ya porque hay que disipar dudas acerca de la veracidad de un testimonio. (11)

Las primeras ediciones en inglés de los libros de viajeros aparecen en Londres a partir de 1820 y coinciden con el éxito de ventas (más de 100.000 lectores) del *Edinburgh Review* —liberal— y del *Quarterly Review* —conservador—, que hacen de la narrativa de viajes su estrategia editorial. La obra de Humboldt, síntesis entre información y entretenimiento, es el modelo de ambas publicaciones. (12)

Es tal el interés de estos relatos que muchas de las primeras ediciones inglesas circulan casi simultáneamente en Londres y en el Río de la Plata; pronto, también, hay traducciones francesas, como la del texto de Francis Bond Head, *Las pampas y Los Andes*, que leyeran Echeverría y Sarmiento. (13) Alberdi, en cambio, conoció el libro de Joseph Andrews gracias a un amigo que se lo leía durante un viaje a Tucumán. (14) *El Nacional*, de Montevideo, anuncia una traducción de *Letters on Paraguay*, de los hermanos Robertson, en 1841, texto del cual Bartolomé Mitre traduce algunos fragmentos para narrar la batalla de San Lorenzo en su *Historia de San Martín.* (15) La versión madrileña de *Cosmos,* de Humboldt, circulaba en Buenos Aires hacia la década del sesenta. (16)

Pero hay más en este aspecto: el interés que suscitan en la Buenos Aires rosista los diarios y memorias de viajeros puede verificarse en la *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata (1736-1837)* que organiza Pedro de Angelis y que los incluye. Por su lado, Echeverría y Sarmiento en especial, pero no los únicos, depositaron en la mirada de esos extranjeros una capacidad específica, la de capturar lo que no era percibido a simple vista por las miradas locales, lo cual se vinculaba a sus propias búsquedas, misionales por cierto, de desciframiento de los enigmas de la identidad nacional; creyeron encontrar en estos textos lo propio y, a partir de sus signos, la posibilidad de articular, quizás románticamente, una literatura también propia. (17)

Por su trascendencia científica y filosófica no podría dejar de mencionarse el extraordinario y heterodoxo viaje de Charles Darwin, desde el Canal de Beagle, recogiendo restos y señales de todo tipo, hasta Buenos Aires, en pleno rosismo. Inglés como los otros, no lo motiva el comercio y sus promesas sino una curiosidad que califica todo el gesto de los naturalistas de los siglos XVIII y XIX pero que, en la medida en que no se atiene, como aquéllos, a denigrar una naturaleza incomprensible, sino que va dando forma a una teoría decisiva, es la culminación de una ruptura epistemológica o, mejor dicho es una ruptura epistemológica que saca algunos de sus nutrientes de estas tierras. Su viaje, y su correlativo diario, establecen una serie con los de Humboldt, Félix de Azara, Bonpland y Mantegazza, pero tienen el sabor particular de una gestación: son el fundamento de su articulado pensamiento posterior que modifica la idea que los seres humanos tienen sobre sí mismos. (18)

Como lo hemos señalado, la presencia de estos textos en la Argentina, fundante en el siglo XIX, fue recuperada con gran fuerza en el XX; la labor editorial de Carlos A. Aldao y José Luis Busaniche, que culmina con la obra sistemática de Gregorio Weinberg en su colección "El pasado argentino", abrió las puertas a lo que más tarde sería una inclusión interpretativa en los trabajos de Ezequiel Martínez Estrada, quien considera la de los viajeros ingleses "una gran literatura marginal", concepto que inspira, probablemente, su gran obra sobre Hudson, argentino por nacimiento y nostalgia, inglés por lengua, adopción y horizonte cultural pero nada comerciante, como aquellos de los que, según Martínez Estrada, procede. (19) Jorge Luis Borges, a su turno, al referirse a Hudson menciona también a los viajeros ingleses, en especial a Miller, los Robertson, Burton, al anónimo "Un inglés" y a Cunninghame Graham, cuya obra es más tardía y de un carácter diferente, no comerciante ni científico, aventurero y gustador de lo salvaje primitivo que todavía podía hallar en los paisajes argentinos. (20)

Adolfo Prieto rastrea de modo más minucioso la "emergencia de los viajeros ingleses" en la literatura canónica argentina del siglo XIX; señala imágenes del territorio, procedimientos y modos de las miradas en las obras de Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento que, según lo reconocen y lo ejecutan ellos mismos, provienen de la lectura de esos libros tan singulares. Así, en esta línea de análisis, Prieto sugiere que el océano, invocado por Humboldt, es el "trajinado océano del

imaginario romántico contemporáneo” y que la fisonomía del desierto “vaciada todavía de significación, pasará desde entonces a formar parte de ese imaginario”. Esta afirmación tiene, por su lado, un efectivo asidero histórico: en 1815, veinte mil navíos ingleses, haciendo gala del poderío de la Inglaterra del siglo XIX, se encontraban recorriendo los mares en busca de regiones tan disímiles como Persia, China, el Lejano y el Cercano Oriente, así como la América Central y hasta las costas del continente ártico. La inmensidad oceánica aparece, así, atravesada por una paradoja mayor, una extensión ilimitada y solitaria asistida, al mismo tiempo, por una multitud naval, anticipo de lo que a fines del siglo XX será la marca de un sistema mundial aunque, con otro signo.

La acción de la mirada

Una constante en los relatos de viajeros es un movimiento “hacia”, de aproximación a lo particular a partir de una mirada paulatina y colectora; de este modo, la mirada suele posarse, siguiendo el movimiento del barco, sobre una costa cada vez más precisa hasta distinguir los bordes de una ciudad; define su objetivo al divisar el puerto, o lo que hace de tal cosa y, luego, se torna detallista y objetiva al penetrar en la ciudad a cuyos rincones más secretos llega; cuando la abandona, la inmensidad pampeana, donde va a producirse la radical experiencia de lo otro, la desconcierta y disipa: en la ciudad el viajero ve, de un modo u otro, el reflejo de lo propio, puede asociar y reconocer los intentos que hacen, o se hacen, para parecerse a las que ha dejado atrás y que conoce; en cambio, cuando el caballo lo introduce en el territorio de la pampa se produce un cambio de plano, empieza la experiencia decisiva y los modos de decir trastabillan, el viajero debe crearse otros nuevos extremando los procedimientos narrativos y literarios que puede conocer más o menos. (21) La analogía será el recurso privilegiado, incluso en Humboldt y en viajeros del siglo XVIII como Carlos Gervasoni y Florian Paucke. Ante esa extraña naturaleza, absolutamente desconocida en Europa como experiencia de paisaje y aun de espacialización, sólo la cultura, mediante ejemplos, permitirá establecer comparaciones de las que resultarán atisbos, descripciones y aun inferencias que podemos considerar “gnoseológicas”.

El océano es uno de los principales referentes para establecer las analogías con el desierto, la llanura y la pampa pero, de todos modos,

la percepción de eso que se ve como puro horizonte es contradictoria; por un lado, remite al horror de la intemperie: geografía sin caminos, desolada y confusa, hace que el ingeniero militar Francis Bond Head escriba: “El país es tan desierto que es imposible obtener alguna información sobre él” y, por el otro, recorrerla a caballo ofrece una fascinante sensación de plenitud y de libertad. (22) Los pequeños accidentes del terreno —vizcacheras, arroyos, lagunas— son registrados gozosamente pero no en desmedro de una infinitud, de un lugar sin límites: “Pasábamos por lugares que en Europa, cualquier militar, creo, sin hesitación calificaría como infranqueables” escribe Bond Head, destacando, implícitamente, que los ha franqueado, como si respondiera a ese mandato imperial de vencer todo obstáculo aun reconociendo su extrema dureza y que parecía muy propio de los conquistadores del siglo XVI.

Samuel Haigh escribió en 1829: “El país llamado las Pampas es completamente plano y sin atractivos. Parece, si puede usarse la expresión y se tolera el disparate, un mar de tierra”. (23) Así como en el suyo, en todos los textos el problema parece ser si la pampa, en su “vaciedad” podía ser considerada “paisaje”, en el sentido de naturaleza formalizada y, por lo tanto, paisaje literario ajustado a las concepciones epocales de finitud. (24) Sin embargo, el capitán Joseph Andrews señala, con romántica sensibilidad, que “aquí se habría podido inspirar Scott” y, en oposición a lo aborrecible y homogéneo que halla Haigh, que en estas tierras se encuentra “grandiosidad, belleza y variedad”. En Haigh la analogía es directa, casi sin elaboración; en Andrews pasa por la cita literaria que le sirve de sostén, lo que también se puede verificar en otras narraciones de viajeros. (25)

William Mac Cann, algunos años más tarde, propone una fórmula para el viaje: adquirir una tropilla de caballos permitirá que “el propio viajero se trace su itinerario”. Esa receta, aunque no su contenido, se generaliza: la mayoría de los viajeros incorpora a sus relatos, entre las a veces profusas descripciones de lugares y personajes, indicaciones prácticas acerca del modo en que se debe realizar la travesía, o sea que se pone en juego una cultura del viaje, un modo de la itinerancia con connotaciones utilitarias y modernas, que remiten al universo del trabajo y al aprovechamiento del tiempo. (26)

Una particularidad curiosa, por la tradición que tiene en el campo argentino, es que varios narradores viajeros, en ese paso al detalle, se

detienen en la figura del baqueano; aunque imprescindible por su función, no siempre es confiable: suele ser taciturno y retacea información o, si la proporciona, lo hace con indolencia y sin premura, al menos desde la percepción inglesa del tiempo. La exposición narrativa de esta situación acentúa un choque cultural y, por lo tanto, en el baqueano, como personaje, se concentra tanto el modo de percibir la cultura del otro como sus movimientos, su relación con la naturaleza y, en definitiva, su idiosincrasia rural, acaso primitiva: "Apenas me había dormido cuando fui despertado por mi baquiano. Me dijo que los indios se habían acercado otra vez y que no estábamos seguros, por lo que se hacía preciso ensillar las mulas y preparar la partida con otro baquiano del lugar. Acto seguido se puso a comer con una pachorra que acabó por agotar mi paciencia". (27)

Obviamente, esta descripción está en la línea de la consolidación de los estereotipos pero también hay que reconocer que esa mirada anticipa la visión más rica y profunda que animará uno de los capítulos fundamentales del *Facundo*.

El punto de partida

La obra y el proyecto político de Sarmiento ofrecen un modo de mirar el espacio a partir del cual la representación del país viejo —colonial, salvaje, indefinido— y del país nuevo —la nueva nación aún no configurada en el espacio físico del territorio— se articulan en relación con un esquema que, a pesar de, o debido a su esquematismo, resultó efectivo para pensar los problemas que planteaba el proceso de modernización.

Hay un aspecto particular de la trayectoria pública de Sarmiento, que no siempre ha sido tenido en cuenta: sus estrategias en relación con la importación de saberes culturales, en el marco de la exploración del territorio. Se trata de un proyecto definido y sistemático. (28) Lo que en Rivadavia y Rosas se configuraba como un ingreso no planificado de los viajeros que arribaban a la Argentina, en Sarmiento constituye fundamentalmente un programa. Pero lo que es aún más interesante es que si el nombre y la obra de Sarmiento son ineludibles para cualquier consideración acerca de la conformación de la Argentina como nación, por añadidura moderna, también lo es en relación con la literatura. El *Facundo*, que al mismo tiempo es programa político y literario, pone en escena la escritura de un viaje que sin haberse realizado, a diferencia de los textos de los viajeros,

emprende una descripción del territorio físico del país de grandes proyecciones: es un modo de mirar el territorio y de proponer itinerarios en el diseño de una nación futura. Tal descripción mucho le debe a los textos de los viajeros que le proveen imágenes, modos de narrar, estrategias; en suma, constituyen una biblioteca activa del escritor, le brindan el saber de quienes se aventuraron "tierra adentro" y de diverso modo escribieron sus experiencias.

En particular, es a través de la cita, como modo de interacción y apropiación, como Sarmiento da cuenta en el *Facundo* de la marca que han producido sus lecturas de los viajeros; fragmentaria, imprecisa, ambiguamente traducida la cita —como epígrafe o en bastardilla en el cuerpo del texto— dialoga con su propia prosa, se diría que hace contrapunto. (29) Más aún, este modo de ver permite reconstruir la compleja red de textos que circulan por el *Facundo,* en cuya trama los textos de los viajeros son el sostén de la imagen que proporciona del territorio argentino.

En 1852, cuando se integra al Ejército Grande para combatir a Rosas, tal como lo declara en *Campaña en el Ejército Grande*, verá por primera vez con sus propios ojos esa pampa cuya forma previamente intuía. (30) Y lo que ve es un espacio sin marcas o vacío que lleva a Buenos Aires como única dirección posible, camino inverso al que habían seguido los viajeros clásicos. Tal vaciedad no es la misma que la que percibieron sus "precursores": es en realidad la apertura a una construcción, la de un país, una sociedad, una nación. (31) La pampa, en *Campaña en el Ejército Grande*, aparece como una gran masa de hombres de uniformes harapientos en simbiosis con la naturaleza, ahora atravesada por la historia y por un ejército que se desplaza por un territorio que debe ser pensado como nacional.

Así como el océano fue para los viajeros ingleses un término fuerte para configurar sus analogías, el desierto lo será para quienes, siguiendo la dirección de la mirada sarmientina, empiezan a recorrer el territorio y escriben sus experiencias; algunos son argentinos, como Lucio V. Mansilla, Francisco P. Moreno, Manuel Prado, Estanislao Zeballos: difieren en sus motivaciones y expectativas de las que actuaron sobre los ingleses; otros son extranjeros, como Alfred Ébélot: el tiempo de su viaje también es otro, así como los rasgos de su escritura. (32)

El ojo de Alsacia

Cuando después de mediados del siglo XIX poblar la frontera deja de ser el enunciado de un programa utópico y comienza a convertirse en una práctica real, se instalan las primeras colonias agrícolas, creadas a partir de acuerdos hechos entre el gobierno y compañías colonizadoras europeas. (33) En este marco se inscribe el libro de Lina Beck-Bernard (1824-1888), *Cinco años en la Confederación argentina* (1857-1862), que narra la estadía de una alsaciana y su familia en una colonia de la provincia de Santa Fe. (34) Relato también de viaje, no lo es, sin embargo, como los de los otros viajeros, que observan un mundo desconocido; se trata, y seguramente no es el único caso, de una inmigrante, lo cual cambia sin duda el punto de vista, aunque aquélla haya sido una condición sólo temporaria. (35)

En realidad, su relato comienza antes de la vida en Santa Fe; escribe ya en el barco, conciente del cambio que implica el viaje: "No sin emoción saludamos la costa del *Nuevo Mundo*, nuevo también para nosotros" registra al divisar la costa de Pernambuco en 1857. El "Nuevo mundo" deja así de ser una hipótesis y adquiere presencia, propone experiencia y promete escritura a quien ya escribe, lejos de las comodidades convencionales de una casa burguesa alsaciana en el Alto Rhin. Ya no se trata sólo de leer sino de ver, de confrontar y de ser protagonista, al internarse en un terreno en el que se produce una lejanía que, sin embargo, no es sentida como pérdida. Así, su escritura no tiene el tinte melancólico que se suele atribuir, como estigma, a la narrativa de mujeres; por el contrario, la extranjería es un privilegio que se suma a otros —la clase y la raza— y que permite ver más y mejor, con dispositivos múltiples y alternados. Eso marca una diferencia respecto de la escritura de los viajeros precedentes, en general hombres, y forma parte de la libertad de expresión que otorga el diario de viaje por su carácter privado.

El relato de Beck-Bernard evita con frecuencia el panorama y se centra en el detalle, lo cual, paradójicamente, rinde más en relación con la distancia, cuya experiencia se transmite fuera de toda pretensión de totalidades:

> Algunas mujeres viejas, sentadas bajo el corredor, lían hojas de tabaco sobre sus rodillas, hacen con ellas enormes cigarros y se ponen a fumar. A pocos pasos una indiecita pone a hervir agua en una pava y tiene en su mano, preparado, un mate de plata. Espera que hierva el agua para cebarlo y servirlo a las

> fumadoras. Bajo el mismo corredor algunas jovencitas bordan y hacen encajes. Es en realidad su principal ocupación porque son de inteligencia muy poco cultivada.

En este fragmento, además del aspecto de estampa, la mirada que se tiende se disocia; en un momento describe, casi etnográficamente, lo peculiar y lo exótico; en otro juzga lo universal y semejante, la inteligencia. El exotismo, se diría que romántico, acerca; el juicio, casi moral, aleja. Además, este juego de acercamiento y lejanía tiene su asidero en lo que la mirada percibe: no "ve" en el panorama porque no lo mira, pero cuando el panorama —la pampa— se impone, tampoco ve el detalle: "¿Cómo y por qué se encontraba allí? No sabíamos explicarlo. Hubiérase dicho surgido de la tierra. Andábamos en una playa muy llana, sin depresiones ni eminencias, sin embargo ese hombre había encontrado la manera de ocultarse a nuestras miradas y surgir como una estampa en el lugar y momento que quiso".

Pero esta discrepancia, que puede indicar un choque cultural, no impide la narración; por el contrario, al narrar lo que puede ser considerado como una incapacidad, deja entrar una subjetividad que contrasta notablemente con la intención de objetividad de que habían hecho gala los viajeros precedentes. Ellos, en apariencia, movían sus ojos con facilidad entre lo amplio incognoscible y lo pequeño peculiar.

La pampa en francés

A partir de 1852, y en consonancia con los nuevos ritmos políticos y económicos, esencialmente rurales, el relato de viaje no sólo se inviste de tales ritmos sino que transforma lo esencial del viaje, ficcionalizando, sobre la base de lo que los relatos de viajeros habían estereotipado, tanto el paisaje pampeano como los personajes y las costumbres. La nueva retórica es narrativa, se separa de los rigores de la crónica, de modo que el punto de vista se tecnifica. Ya no es la exclusiva mirada de quien ve y escribe sino que está mediatizada según códigos literarios en curso. Esa variante aparece años después en la obra evocativa y narrativa, de Guillermo Enrique Hudson (1844-1922): tanto en *The Purple Land (La tierra purpúrea),* de 1885, como en los cuentos de *El ombú,* de 1902 y en *Far Away and Long Ago* (*Allá lejos y hace tiempo,* de 1918), lo que queda de los relatos de viajeros tiene resonancias, pese a lo excepcionalmente literario de estos textos, quizás no pueda percibirse del todo su densidad fuera de

la red que trazan los relatos. Hay, desde luego, diferencias: lo que en los viajeros es imagen directa en Hudson resulta trabajo de un inconsciente nutrido en la primera infancia, o de una memoria de correrías que las lecturas podían ayudar a entender. Sea como fuere, se relaciona con ellos en la medida en que, como señala Martínez Estrada en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, quiere "descubrirles Inglaterra a los ingleses después de habernos descubierto la Argentina a los argentinos".

Algo similar puede decirse de las novelas de Eduarda Mansilla (1838-1892), *El médico de San Luis* (1857) y *Pablo ou la vie dans les Pampas* (1869). El tributo a los nuevos tiempos se advierte en la articulación que hacen esas novelas entre pampa y familia, concepto este último que va a ser central en el proceso de modernización de las sociedades americanas. En *El médico de San Luis* concepciones patriarcales y republicanas de la vida triunfarán por sobre el salvajismo del desierto que, en esos años, parece estar a punto de ser controlado y domesticado. En la trama misma lo doméstico es presentado como un verdadero espacio regulador de poder. (36) Correlativamente, la naturaleza se domestica por medio de imágenes: "regularidad y elevación de los álamos" que están "alineados como soldados prusianos" y las plantas y flores se combinan con "las hortalizas necesarias para la mesa: el trigo y el maíz" cosechados para el consumo familiar. La naturaleza, jardín arcádico en el que habita el "campesino hospitalario" (no más el baqueano torvo y silencioso), remite, por contraposición, al dominado desierto:

> Sentado bajo los árboles que planté con mis manos, rodeado de las flores aromáticas y vistosas que tanto amo, mi pensamiento huye al inmenso y desnudo llano que se abre ante mis ojos… Uno a uno van pasando ante mí esos años de afanes y zozobras, hasta llegar al momento terrible en que se me aparece en medio del desierto, sin más amparo ni guía que los seres más abyectos y desgraciados en pugna con la sociedad y sus leyes.

En la otra novela, escrita en francés y para un público francés, Mansilla narra en términos ya consagrados: "Une plaine large et ouverte se déroule en vaste savane de part et d'autre. Le regard embrasse partout un immense horizon, dont la ligne bleuâtre va se confondre avec celle du ciel". ("Una llanura ancha y abierta se

extiende como una vasta sabana por todas partes. La mirada abarca por doquier un horizonte inmenso, cuya línea azulada se confunde con la del cielo.”) En el mismo tono va exhibiendo tipos rústicos, indios, gauchos, estancieros, soldados, caudillos y desertores, en suma el vasto repertorio que los viajeros foráneos fueron componiendo a lo largo de sus relatos y que, por esta incidencia en imaginarios otros, no podrían ser desestimados, así como las obras que los continúan en una historia de la textualidad argentina. (37)

Patagonia: la patria pendiente

La mirada del que se adentra en el territorio se vuelve utilitaria cuando confluye con la campaña al desierto emprendida por el gobierno argentino. En el informe militar y científico y en la crónica periodística se hallan las narraciones viajeras anexas a esa empresa; son sobre todo argentinos quienes hacen esos relatos (Francisco Pascasio Moreno —el “Perito”—, Estanislao Zeballos, Manuel José Olascoaga, Francisco Muñíz, Ramón Lista, Manuel Prado y Álvaro Barros, entre otros) que poseen rasgos en común y que habría que poner en diapasón con ficciones como las mencionadas de Mansilla precisamente porque siguen retóricas diferentes. En todos ellos se implica la experiencia del viaje a Europa, con itinerarios recurrentes que sólo algunos viajeros modificaron parcialmente. El modo de mirar cuando se pasa la frontera debe ser confrontado con la experiencia del viaje y la vida en Europa. Pensar desde la experiencia europea la geografía americana supone proyectar un ideario de nación cuya conceptualización, si bien está atravesada por los procesos revolucionarios americanos, está regulada por los debates parlamentarios de los países europeos y por los lineamientos de las políticas imperiales. La densidad del paisaje se construye a partir de parámetros de culturas modélicas, y al mismo tiempo se centra en el diseño de un proyecto político de características propias, en las que la impronta de la mirada periférica está presente. Desde el escuetamente referido viaje de Echeverría, aquel que los manuales escolares consagraron como el que le permitió “introducir el Romanticismo en el Río de la Plata” hasta el frondoso volumen de los *Viajes* de Sarmiento —cuyas decepciones europeas abren paso a su fascinación por el nuevo modelo norteamericano—; desde las miradas —entre humanísticas y escépticas—, de Wilde, Cané y López, cuyos viajes los “resguardan” de la propia ciudad de origen atravesada por el impacto

inmigratorio, el viaje a Europa los hará sentir a todos verdaderos ciudadanos del mundo, “habitantes absolutos” como señala David Viñas. (38)

Sin embargo a diferencia de los extranjeros, estos autores son parte activa del entramado de aquello que quieren narrar, que debe ser interpretado, confrontado o aun invalidado. Experimentar la realidad americana más allá de la frontera oceánica implica una mirada hacia sí mismos porque con el viaje a Europa (y esto es extensible para otros itinerarios complementarios de este viaje, tales como el viaje a Estados Unidos o el viaje a África o a algunas de las colonias europeas en Oriente), se complejizan las identidades. En las páginas del viaje europeo formular el “nosotros” supone algunas veces la inclusión de quienes en las páginas del viaje “tierra adentro” están excluidos. O, por el contrario, supone convalidar esa exclusión, erigir una identidad en consonancia con los viajeros metropolitanos, razón por la cual cuando se escribe sobre el propio territorio, ese gesto deviene mirada colonial y conquistadora y lleva la impronta de una extranjería rigurosamente construida.

En todos ellos se implica, además, un imaginario de nación a partir de la noción de “la línea del futuro”, como llamó el ingeniero francés Alfred Ébélot (1839-1920) al Río Negro, autor de *Relatos de la frontera*, recogidos por la *Revue des deux Mondes* entre 1876 y 1880. Antes de colaborar con la expedición al desierto del general Roca, Ébélot había sido convocado por Adolfo Alsina para trazar y cavar la zanja que protegería, en una extensión de 400 kilómetros, los campos porteños de las invasiones de los indios. Y si semejante idea, que se empezó a ejecutar, configuraba una nueva frontera, los relatos de Ébélot se guían por esa figura: la frontera aparece en ellos como una demarcación concreta y definida. Hay, pues, una relación entre cartografía —el mapa de ese remedo de Muralla china— y escritura, pero también una inflexión personal que hace del informe implacable un texto con mucho de literario: “A pesar de las victorias obtenidas, allí estaban las ruinas, humeantes, y las ruinas gritan más que los boletines”.

Escritos estos textos por encargo, implícito o explícito, ponen en movimiento, sin embargo, fuerzas de escritura que dejan atrás el punto de partida; si los de los primeros viajeros del siglo XIX ayudaron a constituir un imaginario territorial y social, instalando perdurables tópicos descriptivos que regresan en los textos ulteriores de

argentinos, los de éstos, el de Ébélot inclusive, giran en torno a la idea de una nación posible que debe ser ganada al desierto. Eso se puede advertir cuando Zeballos recuerda en 1878 el encargo del Ministro de Guerra: "tuvo a bien invitarme a redactar algunos apuntes sobre los antecedentes de la ocupación del Río Negro y sobre otros datos históricos y científicos convenientes para demostrar al país la practicabilidad de aquella empresa". (39) A su vez, el general Roca recibe con beneplácito la obra: "Va a ser una especie de revelación para la mayoría del pueblo argentino, que tendría que ir a buscar en cien volúmenes distintos los antecedentes que Ud. presenta en pocas páginas, narrados en un estilo fácil y ameno, acompañado de observaciones y razonamientos muy exactos". Llegar a ese punto implicó innumerables lecturas, desde las primeras crónicas de la conquista hasta los relatos orales de cautivos recuperados, pasando por textos de Tomás Falkner y diversas memorias e informes. Como libro de viaje su finalidad es específica y particular: carece del hálito primigenio de los relatos de extranjeros pero, en cambio, tiene una finalidad precisa y de consecuencias políticas y económicas trascendentes.

Cuando en 1875 la Comisión del Interior del Senado de la Nación, despachaba un proyecto de ley autorizando al Poder Ejecutivo para "proceder a la exploración científica de los territorios nacionales" condensaba en su dictamen observaciones vinculadas a precisar los aspectos de la información indispensable para cumplir sus objetivos. Entonces, cómo y en qué dirección corren los ríos, las rutas principales, los grandes bosques, las cadenas montañosas son datos que se vuelven insuficientes. Hay que saber ya no cuál es el río sino la naturaleza de su corriente de agua con respecto a la navegación, si puede recibir puertos o canalizarse y aplicarse para el regadío. Asimismo la información geológica, cara a los trabajos de campo de los naturalistas es insuficiente si no da cuenta de su relación con industrias rurales, labranza y ganadería y de su aptitud para recibir población. No importa la distancia matemática entre dos ciudades sino su distancia material, la que se anda, el tiempo que se emplea en recorrerla y los obstáculos que la naturaleza ofrece al tránsito.

El dato se resignifica para que el texto pueda ser leído como un manual de instrucciones precisas.

Para "*suprimir el desierto y anonadar la barbarie*" la narrativa de los viajeros del 80 debe ahora traspasar el registro del saber específico.

(40) Es entonces cuando la distancia entre dos ciudades no es una cifra, un punto cardinal o un paralelo sino el relato del viajero, sus peripecias, sus andanzas como héroe narrador y aventurero como quiere el género desde sus orígenes en la historia de los viajes de Occidente. En esa zona donde se fisura el rígido registro de los geógrafos militares es donde se validan los relatos ranqueles de Mariano Rosas quien ha abandonado su vida de indio para estudiar en el Colegio Nacional de Buenos Aires y sus "informes", así llamados por Zeballos, "armonizan muy bien" con otros de origen letrado. Las precisiones de sus relatos —transcriptas, mediadas por Zeballos— se concentran en una pura adjetivación imprecisa: "senda antigua y estrecha". Pero quizás sea la zona más literaria del texto, la que corresponde a los relatos transcriptos de los cautivos blancos que retornaron a la "civilización". El francés Guinard y el registro humillado de Santiago Avendaño pueden narrar "gritos de alegría" o "una sed que impide la respiración". El mismo texto de Zeballos se contamina con esta expansión sentimental que no le brindan los informes cartográficos y se cruza con la mirada de un ranquel arrepentido.

Estos nuevos viajeros, agrupados por intereses y saberes específicos podrían constituir un conjunto de relativa autonomía en la literatura argentina; textos que organizan biografías del territorio que proponen una manera de mirar y una manera de narrar ese territorio: están todavía a la espera de una lectura equivalente a la que se hizo, en la Argentina misma, de los viajeros ingleses.

Una metafísica perdurable

El desierto, en sus diversas representaciones, fue el objeto privilegiado de la mirada de viajero del siglo XIX. Para describirlo, esos a veces improvisados escritores debieron ajustarse a retóricas, perfilar los enfoques y justificar, directa o indirectamente, las ideologías que organizaban esa mirada. Pocos son los que se resistieron a su misterio y no sucumbieron a la tentación de develarlo mediante palabras y, correlativamente, fueron muchos los que, décadas después, retomaron esa tradición. Entre ellos, Roberto J. Payró que, a fin del siglo XIX, observa con ojo crítico los reveses que se produjeron a causa de una modernización incompleta o mal articulada y Roberto Arlt que, en los años treinta del siglo XX, sobreimprime en sus aguafuertes patagónicas un desierto-asfalto de

geométricas perspectivas. (41) Con posterioridad a las dos Guerras Mundiales nuevos viajeros ingleses, así como inmigrantes colonos recorrieron el sur en su nuevo aspecto y sus nuevas posibilidades: quedan libros de Richard Burton, Ella Brunswig de Bamberg y Bruce Chatwin; este último recupera la antigua reverencia frente a las soledades y a las melancólicas magnificencias patagónicas. Mutando en cada percepción, mostrando una fisonomía pródiga en cada representación, el desierto argentino —núcleo principal del asombro de los antiguos viajeros europeos—, cuya frontera llega casi a la ciudad de Buenos Aires y se va desplazando a lo largo del siglo hacia la Patagonia, se configura como una entidad difusa y errátil, prodiga fisonomías poéticas que sólo pueden ser captadas por lecturas transculturales. Sin embargo, pese a la profusión interpretativa, el desierto se sustrae siempre para entregarse, cada vez que es percibido sin poblaciones ni cultivos y a veces debajo de poblaciones y cultivos, a la literatura.

Bibliografía

Viajeros extranjeros

Joseph Andrews, *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica* [1827], Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

Lina Beck-Bernard, *Cinco años en la Confederación Argentina (1857-1862)*, versión española de José Luis Busaniche de *Le Rio Parana. Cinq années de séjour dans la République Argentine*, Buenos Aires, El Ateneo, 1935.

Alexander Caldcleugh, *Viajes por América del Sur. Río de la Plata. 1821* [1825], Buenos Aires, Solar, 1943.

Alfred Ébélot, *La Pampa* [1889], Buenos Aires, Eudeba, 1961.

Alfred Ébélot, *Relatos de la frontera*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968.

Samuel Haigh, *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú* [1829], Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

Francis Bond Head, *Las Pampas y los Andes* [1826], Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

William Mac Cann, *Viaje a caballo por las Provincias Argentinas* [1853], Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

John Miers, *Viaje al Plata (1819-1824)* [1826], Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968.

Woodbine Parish, *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata* [1838], Buenos Aires, Solar-Hachette, 1963.

William y John Parish Robertson, *Cartas de Sud-América. Andanzas por el Litoral Argentino (1815-1816)* [1843], Buenos Aires, Nova, 1946.

William y John Parish Robertson, *Cartas sobre Paraguay* [1838], Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires. 1820-1825* [1825], Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

Viajeros argentinos

Álvaro Barros, *Fronteras y territorios federales de las pampas del Sur* [1872], Buenos Aires, Hachette, 1957.

Francisco Pascasio Moreno, *Viaje a la Patagonia Austral* (1876-1877) [1879], Buenos Aires, Solar, 1969.
Estanislao Zeballos, *La conquista de Quince Mil Leguas* [1878], Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los Araucanos* [1881], Buenos Aires, Hachette, 1960.
Estanislao Zeballos, *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Sobre narrativa de viajes

Jens Andermann, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
Ricardo Cicerchia, "Journey, Rediscovery and Narrative: British Travel Accounts of Argentina", London, Institute of Latin American Studies, University of London, 1998.
Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
Jean Franco, "Un viaje poco romántico: viajeros británicos hacia Sudamérica: 1818-28", en *Escritura*, 7, Caracas, 1979.
Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
Noé Jitrik (selección y prólogo), *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.
Marcelo Montserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York, Routledge, 1992.
Susana Santos Gómez, *Bibliografía de viajeros a la Argentina*, Buenos Aires, Fecic, 1983.
David Viñas, *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.
David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

1- José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, traza una historia de América desde la fundación de ciudades, considerando la relación y la tensión entre ciudades y campo.

2- Entendemos aquí por "nación" una construcción simbólica secular. Para Benedict Anderson (*Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993) la nación es un "artefacto cultural de una clase particular" que remite a "una comunidad política imaginada como inherentemente ilimitada y soberana".

3- De lo cual el más claro ejemplo puede ser el clásico *Una excursión a los indios ranqueles,* de Lucio V. Mansilla. Ver en este volumen Cristina Iglesia, "Mansilla, la aventura del relato".

4- Aníbal Ford, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

5- Ver Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Curiosamente, Hegel se hizo eco de las fantasías de De Pauw.

6- Mary Louise Pratt, en *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Rutledge, 1992, señala que la obra de Humboldt proveyó de imágenes tanto a los letrados europeos como a los independentistas americanos.

7- Adolfo Prieto, en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850),* Buenos Aires, Sudamericana, 1996, señala que "el tratamiento estético de los temas que traía la historia natural" nutre esta narrativa.

8- Carlos Real de Azúa, "Los lúcidos británicos: Parish y Mackinnon", en *Marcha*, XX, 919, Montevideo, 11 de junio de 1958.

9- No son sólo escritores; su obra se complementa con ilustraciones científicas, acuarelas, litografías, óleos, etcétera, que profusamente produjeron dibujantes y pintores como Emeric Essex Vidal, Johan Moritz Rugendas y Carlos Pellegrini.

10- Josefina Iriarte, Miriam Maggiolo y Claudia Torre, "Los viajeros ingleses en el Río de la Plata (1810-1860). El juego de las otredades", *Filología*, Año XXIV, 1-2, Buenos Aires, 1989, Homenaje a Enrique Pezzoni: "La voz del otro".

11- John y William Parish Robertson escriben en el "Prólogo" a *Cartas de Sud-América*, Buenos Aires, Nova, 1946: "… el propósito que nos mueve es hacer alguna luz sobre las antiguas colonias españolas de América del Sur. Cualquier otro tema de que se trate, lo será con el único propósito de mantener la unidad del relato".

12- Ricardo Cicerchia, "Journey, Rediscovery and Narrative: British Travel Account of Argentina (1800-1850)", London, Institute of Latin American Studies (University of London), 1998.

13- Fue publicado en Londres en 1826 con el título de *Rough notes / taken during / some rapid journeys / across / the Pampas / and among / the Andes / by Captain F.B.*

Head. Carlos Aldao tradujo y prologó el texto, publicado en 1920 en Buenos Aires, bajo el título de *Las pampas y los Andes*, por La Cultura Argentina.

14- Ver Adolfo Prieto, *op. cit.*

15- José Luis Busaniche, "Prólogo del traductor", en John y William Parish Robertson, *op. cit.*

16- Graciela Silvestri, "El imaginario paisajístico en el Litoral y el Sur argentinos", en Marta Bonaudo, *Liberalismo, Estado y orden burgués* (1852-1880), *Nueva Historia Argentina*, IV, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

17- Noé Jitrik, "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina", en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

18- Charles Darwin, *Viaje de un naturalista*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951.

19- Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires, Norma, 2001.

20- Jorges Luis Borges, "Sobre *The Purple Land*", *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

21- Ese cambio de plano sobreviene, por ejemplo, cuando se llega al territorio que los indios ocupan entre 1828 y 1852, desde los Andes Centrales hasta la provincia de Buenos Aires, trazando una "imprecisa y porosa frontera". Ver Graciela Silvestri, *op. cit.*

22- Francis Bond Head fue nombrado en 1825 gerente de la "Río de la Plata Mining Company", empresa que se proponía explotar los minerales del cerro Famatina.

23- Samuel Haigh llegó a la Argentina en 1817 como agente de intereses comerciales británicos; en el curso de los diez años siguientes hizo dos viajes más por Chile y algunos lugares de la costa del Pacífico. En 1829 publicó en Londres *Sketches of Buenos Aires and Chile.*

24- Rodolfo Borello, "Notas a *La Cautiva*", en *Logos* 13 y 14, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.), 1977-78.

25- El capitán Joseph Andrews —en cuyos textos se apoyan las descripciones de Alberdi de la naturaleza tropical tucumana— llegó a Buenos Aires en 1825, como comisionado para informar sobre las posibilidades de explotación de oro y plata en la Argentina y en Chile. En 1827 publicó en Londres *Journey from Buenos Aires, through the Provinces of Cordova, Tucuman and Salta to Potosí.*

26- William Mac Cann era un comerciante británico que recorrió entre 1847 y 1848 la campaña bonaerense, el sur del Litoral y Córdoba. En 1853 publicó en Londres *Two Thousand Miles Ride Through the Argentine Provinces*, en la casa Smith, Elder and Cº. José Luis Busaniche tradujo el libro con el título de *Viaje a caballo por las*

provincias argentinas. La segunda edición, de la Imprenta Ferrari Hnos., en Buenos Aires, es de 1939.

27- Alexander Caldcleugh, *Travels in South America during the years 1819-20-21 containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres and Chile*, London, J. Murray, 1825.

28- Marcelo Montserrat ha estudiado este perfil de la obra política y cultural de Sarmiento en *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

29- Ricardo Piglia, "Notas sobre *Facundo",* en *Punto de vista,* III, 8, Buenos Aires, marzo-junio de 1980.

30- Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

31- Jens Andermann, en *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, sostiene que la primera operación autorizadora del proyecto ideológico y estético de la Generación del 37 es imaginar el desierto como primer contenido, antes que imaginar la nación que ese desierto albergaría.

32- Ver, en este volumen, Jens Andermann, "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera".

33- Ver Tulio Halperín Donghi, "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

34- José Luis Busaniche hizo la traducción (Buenos Aires, El Ateneo, 1935) del original francés, *Le Rio Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine.*

35- Charles Beck, su padre, era miembro de la "Sociedad Beck, Herzog & Company", empresa colonizadora radicada en la provincia de Santa Fe después de la batalla de Caseros.

36- Francine Masiello considera que el espacio de la familia, en esta novela, funciona como "sitio que puede tornarse inaugural para las reformas del Estado" (*Between Civilisation & Barbarism, Women, Nation and Literacy Culture in Modern Argentina*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1992).

37- Su hermano Lucio V. Mansilla tradujo esta novela al español, publicada inicialmente en el periódico *La Tribuna,* en 1870.

38- En *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, David Viñas propone una lectura en relación con los viajes de los intelectuales argentinos a Europa durante el siglo XIX, a través de una tipología que va del viaje colonial al viaje estético. En *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, define, en un recorrido que va desde Sarmiento a

Victoria Ocampo, la impronta que el viaje a Estados Unidos ha dejado en la cultura argentina. Noé Jitrik ("Prólogo", *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969) reúne, por primera vez en una antología, diversos relatos de viajeros argentinos al exterior.

39- Estanislao Zeballos, *La conquista de las quince mil leguas*, Buenos Aires, Solar, 1986.

40- La cita pertenece a Estanislao Zeballos, *op. cit.*

41- Ver Roberto J. Payró, *La Australia Argentina,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982 y Gustavo Generani, "Roberto J. Payró. El realismo como política", en María T. Gramuglio (directora), *El imperio realista*, vol. VI de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002. Roberto Arlt*, En el país del viento*, Buenos Aires, Simurg, 1997 y Roberto Retamoso, "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad", en María Teresa Gramuglio, ídem.

FIGURAS

MANSILLA, LA AVENTURA DEL RELATO
por Cristina Iglesia

La verdad es aquello que se logra hacer creer.
LUCIO V. MANSILLA

Hay una pregunta en la que *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) se regodea y que irrumpe cada tanto con el brillo de un chispazo, convertida en broma autorreferencial, bajo diferentes formulaciones. La interrogación, a la que se intenta despojar de todo dramatismo filosófico, resuena en sus lectores por la insistencia zumbona de sus tonos: "¿Y este coronel Mansilla, quién es?" o "Porque al fin, ese mozo, ¿quién es?". Colocada como zancadilla juguetona para los lectores por el autor y narrador del texto, la duda contrasta con una afirmación que circula durante toda la vida pública del escritor y que podría pertenecer a cualquiera de sus contemporáneos: "¿Quién no conoce al general Mansilla?". La imagen de Lucio V. Mansilla (1831-1913) se construye, en efecto, entre el vacío de saber y la sobreabundancia de conocimiento. Su destreza de escritor convertirá esta paradoja, elaborada y sostenida por él mismo, en fuente inagotable de relatos propios y ajenos.

"Casualidad significativa; yo conocí a Mansilla en el museo del Louvre (1907). Vivía yo entonces frente a las Tullerías y cruzaba el parque todas las tardes, después del almuerzo, para volver a ver *La Victoria de Samotracia* y otras maravillas. Estaba yo en la galería central, cerca de dos guardianes, cuando oí que uno le decía al otro: *Il est un* général *américain, le général Mansilla.* Volví la cabeza y vi al característico personaje que pasaba con su gran estampa: su entallada levita negra, su chambergo de ala quebrada bajo la cual esponjábase la melena blanca, su tez rojiza, su ancha barba canosa, su monóculo, su fino bastón de caña. Era personaje ya familiar en el Museo." (1)

Una ubicuidad proverbial

En extensa nota al pie, Ricardo Rojas registra no sólo la casualidad del encuentro parisino, sino el impacto visual que la figura de Mansilla le provoca. La nota al pie pertenece al capítulo “Los fragmentarios”, título elegante bajo el cual Rojas agrupa a los escritores que considera fracasados, los que se convirtieron en promesas incumplidas, los que no se adecuan al modelo de “gran escritor” —esto es, con obra completa y, sobre todo, clasificable— que el crítico tiene en mente. El personaje del general Mansilla, a quien los guardianes del Louvre reconocen y admiran, lo fascina más que su obra literaria. Sus atributos personales —su figura, su ojo estético, su poderosa memoria— definen un perfil de artista que suscita en el historiador un entusiasmo que no le despierta su escritura. En el riguroso debe y haber de la prosa inclusiva y selectiva de su obra monumental, Rojas no escatima el subrayado de las faltas: “Faltó madurez a su cultura, concentración a su pensamiento, disciplina a su prosa, para ser el gran escritor que, por sus facultades nativas hubiera podido ser. La vida fue para él un deporte, la literatura, una conversación brillante” y en sus obras no tuvo “el presentimiento de la antología”.

Señalado como deudor moroso del capital simbólico de la “gran literatura argentina”, Mansilla, cuya ubicuidad proverbial se convertirá en uno de los rasgos más salientes de su biografía, siempre estará incómodo en las historias de la literatura. (2) Años después, la revista *Nosotros* esbozaba una condescendiente necrológica a propósito de su muerte en París el 8 de octubre de 1913: “Diletante en todo, no logró especializarse. Cuando Avellaneda pulía su estilo y Wilde mostraba su humorismo, Mansilla ‘conversaba’. En la conversación fue genial. Si la *causerie* fuera un género literario, Mansilla sería nuestro gran maestro […]. A pesar de su talento y de su obra Mansilla será recordado sólo por su garbo y por sus aventuras”. El anónimo necrólogo de *Nosotros* determina que la *causerie* no es un género literario y, en consecuencia, expulsa a Mansilla del paraíso de la literatura eterna pero concede a su garbo y a sus aventuras un prestigio curiosamente menos efímero. Hacia la fecha de su muerte, “el general” se había convertido en una figura que resultaba atractiva y divertida para sus contemporáneos. Así no resultaba extraño leer crónicas periodísticas que lo tenían como noticia central y sus excentricidades eran suficientes para sostener columnas que llevaban por título “Ecos de Lucio” o “Cosas de Lucio”. (3)

Una muestra de la peculiar relación de Mansilla con su propia repercusión periodística es la *causerie* "¿Por qué…?". Allí maneja un extraordinario juego de versiones de una noticia sobre él mismo aparecida en un diario. Su operación de escritura, el intervenir en la polémica alrededor de una noticia que lo tiene como centro, propone un ejemplar ejercicio de periodismo moderno. La vuelta de tuerca que su juego de versiones produce consiste no sólo en ratificar por el absurdo el carácter sensacionalista del periódico sino en confirmar que cualquier noticia extravagante puede ser creída en el Buenos Aires de fines del siglo XIX con la simple atribución de los hechos a Mansilla. (4)

En 1895, en el pabellón argentino de la Exposición Universal de París, el transformista Casthor obtiene un éxito rotundo al mudar su cabeza por la del general Mansilla, cuyos gestos y expresiones imita con tanta perfección que hasta la madre del imitado, Agustina Rosas, disfruta y aplaude la exhibición. Y hacia 1903, unos años antes de su encuentro con Rojas en París, la popular tienda porteña de Avelino Cabezas utilizaba una gran silueta de Mansilla para atraer la atención del público sobre un anuncio. De la silueta de Mansilla se desprendía la advertencia "Escuchad bien", y a continuación se ofrecía la lista de precios de ropa y otros productos que se comercializaban en la tienda.

No es, por lo tanto, casual, que sus contemporáneos, cuando intentan atrapar la imagen de Mansilla, recurran a la analogía que abunda de modo notable en sus descripciones. Escribe Miguel Ángel Cárcano:

> Ceremonioso, contenido y distante, con la mirada hechizadora y aguda parecía un embajador veneciano pintado por Mantegna. Era un mariscal del Segundo Imperio cuando caminaba erguido: el pecho saliente, ceñido en larga levita, empuñando el bastón, blasfemando y lanzando palabras gruesas. Y lo creería un evangelista cuando escuchaba misa en Saint-Roche, concentrado en la lectura de su breviario, aireada la cabellera alrededor de la calvicie y su mano acariciando lentamente la barba de profeta. (5)

Y Santiago de Estrada, que lo contempla in situ en la frontera sur de Córdoba como un objeto extraño al que se encuentra al cabo de un largo viaje, nos ha dejado una de las más móviles y certeras

descripciones del efecto transformista de la imagen de Mansilla:

> Mansilla está dotado de una naturaleza excepcional. Se puede decir que es un hombre que ha ensayado todos los caracteres y que no muestra el propio sino en las situaciones supremas. Lo he conocido italiano, inglés, francés, oriental y argentino; artista, hipocondríaco, espiritual, indolente, imaginativo. De un día para otro rompe sus pinceles, arroja el *spleen*, abandona a Voltaire, desprecia el *dolce far niente* y se divorcia de los sueños poéticos. Ha llegado la hora de escribir y se hace periodista; ha llegado la hora de combatir y es soldado; ha llegado la hora de atravesar la pampa, y es gaucho; ha llegado la hora de trabajar y es chino. Pero ¡qué digo! ha sonado la hora de la actividad y de la lucha y es, es él. Entonces deja sus modelos, asume su verdadero carácter. Arroja la máscara italiana, francesa e inglesa y se presenta Mansilla por activa y Mansilla por pasiva. (6)

Pertenecer a ambos extremos

En sus propios relatos, su imagen se construye cuidadosamente con la compleja simultaneidad del parecido y de la diferencia. O mejor aún, el parecido se trabaja como diferencia fundante de su personaje. En una de sus *causeries*, “De cómo el hambre me hizo escritor”, Mansilla reconstruye su llegada a Paraná, como exiliado político, luego de haber protagonizado un ruidoso episodio con José Mármol y haber sufrido una breve temporada de cárcel. (7) “Me quedaban cinco pesos bolivianos y, como dicen en Italia, *la ben fattezza* de mi persona, o la *estampa* como dicen en Andalucía. ¡Y qué capital suele ser!”. Al día siguiente de su llegada, el joven proscripto ya está en plena fiesta federal:

> La flor y nata de ambos sexos santafecinos estaba allí. Yo me mantenía un tanto apartado, dándome aires: tenía toda la barba, larga la rizada melena, y usaba un gran chambergo con el ala levantada a guisa de don Félix de Montemar.
> Mi apostura, mi continente, mi esplendor juvenil, llamaron la atención de don Juan Pablo López (a) Mascarilla (el *pelafustán* según otros), gobernador constitucional en ese momento, y dirigiéndose a mi huésped, le dijo:

—¿Quién es aquel profeta?
Romántico, o poeta, o estrafalario o algo por el estilo, algo de eso o todo eso, quiso implicar y no otra cosa. Tenía quizás el término, no le venía a las mientes. Veía una figura discordante, en medio de aquel cuadro uniforme, de tipos habituales —la incongruencia le chocaba sin fastidiarlo— y expresaba su impresión vaga, confusa, *insaisissable, inagarrable*, como caía, tomándola por los cabellos, y la sintetizaba, calificándome de profeta.

La *gaffe* del caudillo es resignificada por el propio Mansilla: López capta lo esencial, es decir lo discordante que, a su vez, es *insaisissable, inagarrable* (hasta el punto de que el propio Mansilla necesita de las dos lenguas para explicarse) pero se equivoca al nombrarlo. López dice "profeta" cuando quiere decir "raro" o "extraño", pero el error es significativo porque muestra que Mansilla no sólo es inclasificable como escritor —escribe como conversa, aborda un género que no es género, se diluye en digresiones— sino que es innombrable, es decir, inclasificable, como personaje social.

En la *causerie* "Los siete platos de arroz con leche", el narrador recuerda su paso por París en su primer viaje a Europa:

Me acuerdo que fue el capitán Le Page el que en ellos me introdujo [en los salones del *faubourg* Saint-Germain] presentándome en casa de la elegante marquesa de La Grange, con cuyo nombre he dicho todo. […] La marquesa, que era *charmante* y que, indudablemente, me halló apetitoso, pues yo era, a los diez y ocho años, mucho más bonito que mi noble amigo Miguel Cuyar ahora, invitóme a comer y organizó una fiesta para exhibirme, ni más ni menos que si yo hubiera sido un indio o el hijo de algún nabab, según más tarde lo colegí, porque terminada la comida hubo recepción y yo oía, después de las presentaciones de estilo, que *les belles dames* decían: "Comme il doit être beau avec ses plumes".
Naturalmente yo, al oír aquel *beau*, me pavoneaba, *je posais*, expresión que no se traduce bien, pero al mismo tiempo decía en mi interior: ¡Qué bárbaros son estos franceses!

Diferente pero parecido, Mansilla goza con los dos términos, se

ufana con su pertenencia a ambos extremos. Su escritura elabora su excepcionalidad pero disfruta con las confusiones, y subraya los contextos contrapuestos en los que su personaje puede ser distinguido y confundido al mismo tiempo: así, "yo era ya un indio entre los indios", una frase que se escribe de muchas maneras en *Ranqueles*, tiene el valor del logro personal (Mansilla, que, como sus lectores saben, no es un indio, ha logrado, gracias a su don de ubicuidad, mimetizarse con los bárbaros), mientras que en París, ser mirado "como un indio" es un error que delata ignorancia, una carencia de la cultura aparatosa pero limitada del *faubourg* Saint-Germain, un toque que muestra la falta de mundo del mundo de los salones parisinos. Exhibir a un joven sudamericano como si fuera un indio y hasta llegar a imaginarlo con sus plumas es un gesto "bárbaro" de los franceses. En la tertulia federal de Paraná, o en los salones parisinos, el joven Mansilla es ante todo *insaisissable* y lo seguirá siendo en diferentes ámbitos y contextos durante toda su vida. Sostener esta originalidad no fue tarea sencilla y Mansilla no dudó en jugar con otros riesgos: sus relatos aluden con frecuencia a "experimentos", "desajustes", "abusos magnéticos, hipnóticos o nigrománticos" y "curiosidades esotéricas por el estilo" practicados en su propio cuerpo, por un hombre decidido a tocar todos los límites porque sabe que "la felicidad está en los extremos".

"Soy el hombre de mi facha y de mi fecha", asegura Mansilla. La facha que lo define es el producto de una cuidadosa combinatoria de detalles: cortes y trenzas de la barba, colores extravagantes en la ropa, una *bijouterie* variada y llamativa que incluye pulseras y dijes colgantes, sombreros y capas especialmente encargados por sus peculiaridades y hasta un modo personalísimo de colocarse el monóculo. La *toilette* de Mansilla implica la puesta en escena de un tipo de espectáculo doméstico en el que su *valet* Manolo Peña ocupa un lugar de *partenaire* tan importante como su secretario, Trinidad Sbarbi Osuna, en la retórica de la escritura de las *causeries*.

Valet para la vestimenta y secretario para la escritura: estos dobles serviciales y rebeldes asumen un papel decisivo en la construcción de su pose de escritura y de escritor. *Valet* y secretario iluminan, por propia decisión, las zonas interiores de este "raro de entrecasa", lo muestran en el momento en que la materialidad del arreglo personal y de la escritura se imponen sobre lo inefable de lo literario. (8) Atada al paso, al trote, al galope o al freno abrupto de las detenciones

inesperadas, como en la excursión a los ranqueles, su escritura es, sobre todo, móvil y proliferante, porque Mansilla lee y escribe sin descanso. En el recuerdo juvenil de Cárcano, Mansilla aconseja leer y escribir todos los días; leer con dos lápices en la mano, uno rojo y otro azul; leer para escribir lo que la lectura sugiera.

Anotar todo lo que interesa, clasificar ideas, hacer índices, llevar un diario de su vida día a día: todo sugiere una actividad escrituraria permanente que ilusoriamente tienda a duplicar la vida. Su vademécum, bufete literario portátil y capital acumulado de escritura, es uno de los puntos de apoyo fundamentales de su imagen de escritor:

> En lugar de emplear la mayor parte del tiempo en pasar el tiempo, me he impuesto ciertas labores útiles.
> De ese modo, he ido acumulando, sin saberlo, un bonito capital, como para poder exclamar cualquier día: *anche io son pittore.*
> Mi vademécum tiene, además del mérito apuntado, una ventaja. Es muy manuable y portátil. Lo llevo en el bolsillo. Cuando lo necesito, lo abro, lo hojeo, y lo consulto en un verbo. No hay cuidado de que me sorprendan con él en la mano como a esos literatos cuyo bufete es una especie de sanctasanctorum.
>
> [...]
>
> Yo no se más que lo que está apuntado en mi vademécum por índice y orden cronológico. No es gran cosa. Pero es algo. (9)

A pesar de que lo anota como defecto, Rojas no puede dejar de percibir la fuerza de este vaivén: “Movimiento caleidoscópico anima sus escritos; de pronto parece que el movimiento se detiene; creemos descubrir la línea firme de la belleza o de la verdad, pero la ilusión dura un instante y la arquitectura suprema vuelve a borrarse en el desorden trivial”. (10) Para Rojas lo bello y lo verdadero son dos líneas perfectamente rectas: es imposible que el vértigo que le impone la escritura desaforada de Mansilla no lo induzca a atravesar lo más rápido posible este terreno anegadizo y a tratar de afincar su prosa segura y orgullosa en producciones que le resulten más sólidas en el sentido material de la palabra. Rojas no puede imaginar que su imputación de desorden, excesos y desvíos —también ella apresurada

— gozará de tanto éxito posterior; tampoco puede suponer que aquello que él registra como pérdida y sobrante será también así considerado por editores y críticos de finales del siglo XX. (11)

Construyéndose como sujeto y personaje móvil, Mansilla logra ser al mismo tiempo un raro y un *habitué*, un extranjero y un ciudadano en cada espacio social en el que se instale, ya se trate de un salón europeo o de los toldos ranquelinos.

Estos espacios son verdaderos aliados de la textualidad de Mansilla, cuya memoria topográfica le permite un entramado incesante de relatos. Como afirma Sylvia Molloy, "el locus del yo autobiográfico de Mansilla [...] nunca pierde su naturaleza esencialmente topográfica". (12)

Verdades y conjeturas

> Los ranqueles están de moda desde que los ha inventado Lucio Mansilla.
>
> EDUARDO WILDE

En la construcción, propia y ajena, de la imagen de Mansilla, la experiencia ranquelina ocupará un lugar central. "Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles que en diez años de despestañarme, leyendo opúsculos, folletos, gacetillas, revistas, libros especiales" (XXX). El texto de *Una excursión* parecería tener como objetivo explícito narrar la experiencia casi en estado puro, y Mansilla podría ser considerado como el escritor que sólo cuenta la experiencia, porque ésta resulta un valor contrapuesto al de la letra impresa.

Muchos años después, en una de las *causeries* a la que aludimos al comienzo de este trabajo, Mansilla "corrige" una versión periodística que lo tiene como objeto, superando toda exageración posible:

> Falta, sin embargo, algo en extremo interesante. Es esto: que después de darle el latigazo ut supra al vigilante, que yacía en tierra, por haberse resbalado, saqué del bolsillo un estuche de navajas de barba, que acababa de comprar en la tienda de Manigot, con una de las cuales le corté las dos orejas al pobre diablo de prójimo, yéndome incontinenti al Café de París, donde las hice cocinar, *saltadas au vin de Champagne*, comiéndomelas después, con delicia, como si fuera un antropófago de los más golosos.

El chiste-provocación insiste en mostrar la perduración de la leyenda urbana (Mansilla antropófago) que en la escritura de *Una excursión* sólo tiene la tenue sugerencia del sueño. Pero, sobre todo, mostrará la perduración de la marca ranquelina.

Leemos en Geertz: "El 'estar allí' es la construcción discursiva que al antropólogo le permite brindar una 'descripción objetiva' del mundo de los otros, sean ranqueles o tipokias. El 'estar allí' posibilita la elaboración de una discursividad asertiva: 'hacen esto, creen aquello, comen de esta manera'". (13)

Pero, a diferencia de los asertos incontrastables, aseverativos, que constituyen buena parte de la escritura antropológica, el texto de Mansilla acumula preguntas, intercala dudas. En el discurso antropológico, la conjetura es un punto de partida que genera respuestas asertivas. Por el contrario, el texto de Mansilla coloca la conjetura en el centro, la convierte en motor de la escritura ficcional. Aunque las conjeturas abarcan el mundo de los otros, la principal es la que implica al narrador. La figura hiperautoral de Mansilla digiere a los otros, los traduce, los explica, pero siempre deja en primer plano la pregunta sobre sí misma, que en el texto deviene central.

En una escena trabajada con la apariencia de un encuentro fortuito y marginal, el narrador enfrenta inesperadamente las cuestiones cruciales sobre su pertenencia política, que se convertirán en interrogantes sobre su existencia misma. En los toldos del cacique Mariano Rosas, un negro que desafina tocando el acordeón, suerte de bufón inofensivo en la corte ranquelina que duplica paródicamente los bufones de Juan Manuel de Rosas, coloca al narrador en una situación insostenible. Harto de escuchar sus trovas federales, Mansilla actúa con una violencia que no es frecuente en el texto:

> Le atajé el resuello, diciéndole:
> —Hombre, ya te he dicho que no quiero oirte cantar.
> Callóse, y mirándome con cierta desconfianza me preguntó:
> —¿Usted es sobrino de Rosas?
> —Sí.
> —¿Federal?
> —No.
> —¿Salvaje?
> —No.
> —¿Y entonces, qué es? (Capítulo XXXIV).

La respuesta de Mansilla suena como un grito impotente: “¡Qué te importa!”. Lo que desentona es su propio lugar en el presente de la escritura. El relato del incidente intenta mostrar la irritación pero también la ausencia de respuesta. Frente a la incertidumbre de su adscripción política, frente a su no ser nada, la experiencia ranquelina le otorga una pertenencia, un lugar propio.

Ámbito del folletín

Desde sus comienzos en la Confederación, narrados en la *causerie* “De cómo el hambre me hizo escritor”, hasta su muerte, Mansilla encontró en el periodismo un ámbito propicio y un modo de hacer literatura. La escritura periodística fue una práctica frecuente en los escritores argentinos del siglo XIX pero él se diferenció también en este aspecto: desde muy joven tomó la decisión de convertir sus avatares personales en noticias, columnas o folletines. Su obra puede leerse así como una autobiografía escrita por entregas, y en distintos géneros, en la prensa periódica. Si ya en 1864 firma en *El Correo del Domingo* una columna titulada “Mis memorias escritas en diez minutos”, durante sus últimos años en París todavía sueña con una publicación hecha enteramente por él, una revista absolutamente personal, que se llamaría *Mi Tribuna* y cuyo atractivo principal sería, precisamente, el “folletín con las memorias del general Mansilla”. (14)

Una excursión a los indios ranqueles se publica en *La Tribuna* desde el 20 de mayo de 1870 hasta el 7 de septiembre del mismo año, en entregas diarias, con muy pocas interrupciones.

La Tribuna, dirigida por los hermanos Héctor y Mariano Varela, cuyo número inicial había aparecido en agosto de 1853, será durante treinta años un órgano porteño, liberal, unitario y sobre todo el diario más leído en Buenos Aires. (15) El periódico parecía responder a la demanda de un público que el propio Mansilla conocía muy bien, un público con, “esa hambre canina, esa sed de perro por las anécdotas escandalosas, los *apuntes* en vida para servir a la historia de nuestro tiempo, las *memorias de ultratumba*, todo aquello, en fin, que hace ver o que permite escudriñar el corazón humano en sus más recónditos misterios ni más ni menos que como se ve el dorado pececillo encerrado dentro de transparente redoma”, como había escrito en “¿Por qué…?”.

La publicación del folletín se inicia en un momento de gran éxito de *La Tribuna*, que en el término de pocos años había pasado de 4.000

a 8.000 ejemplares, y contribuye a acrecentar aún más su tirada. Mansilla escribe cada entrega en la redacción del diario, en el mejor estilo de un cronista. El 18 de junio una nota de la redacción advierte, bajo un título que reproduce el del folletín: “Sigue y seguirá la publicación de estas cartas. El público debe disimular los errores con que aparezcan porque son escritas *cálamo currente* sobre nuestra mesa”. El diario propone las “cartas“ de Mansilla como crónicas del día, relacionándolas explícitamente con un tipo de columna que había contribuido a la enorme popularidad del periódico: los “Hechos locales”, que inventaban chismes políticos y “virutas” con doble intención, y cuyo tono irreverente y frontal era prolongado por “Cosas de Orión”. Mansilla acepta el desafío y es por eso que, engarzadas con el relato de sus aventuras ranquelinas, el lector contemporáneo encontrará numerosas alusiones a las persecuciones de Ricardo López Jordán, el caudillo entrerriano al que los ejércitos nacionales no lograban derrotar, o a las noticias provenientes del frente de la guerra franco-prusiana, o a su ya pública y jugosa polémica con el presidente Domingo F. Sarmiento. (16)

Las cartas de Mansilla aprovechan todo lo que las rodea en el contexto político y periodístico y se instalan cómodamente en un lugar que *La Tribuna* ya había diseñado para su autor. Durante la Guerra con el Paraguay, en la que Mansilla ingresa con el grado de sargento mayor y de la que regresa con el grado de coronel, envía desde el frente cartas firmadas con seudónimos como Falstaff o Tourlourou, que le sirven para intervenir en la discusión que se libra en Buenos Aires sobre el curso de la guerra misma y apoyar la candidatura presidencial de Sarmiento. Más tarde, cuando éste accede a la presidencia y Mansilla no obtiene ningún cargo importante en su gobierno sino que es designado comandante de fronteras, *La Tribuna* organiza una curiosa corresponsalía: con nombres indígenas como Manco Capac o Caupolicán los firmantes de estas extrañas notas informan minuciosamente sobre los desplazamientos geográficos del coronel, los avances de la línea de frontera, el agradecimiento de los vecinos de Río Cuarto por la tranquilidad que su presencia ha llevado a sus hogares; dan cuenta, en fin, de la actividad febril y de la eficacia del coronel y terminan por solicitar su ascenso al grado de general. Como el mismo Sarmiento se encargará de afirmar, ningún otro comandante de frontera contó con una campaña periodística que registrara hasta las más mínimas acciones en el diario más popular de

Buenos Aires. (17) La decisión de los hermanos Varela de publicar el relato folletinesco de la excursión cuando Mansilla está de vuelta en Buenos Aires y ha sido destituido de su cargo, apunta al éxito seguro del producto: el coronel narrará sus aventuras en un estilo por el que los lectores demuestran rápidamente su preferencia.

Geografía de la ficción

La afirmación de Franco Moretti, "un buen mapa suscita mil palabras", podría muy bien ser una de las máximas en las que Mansilla concentra su experiencia, en su pequeño vademécum de bolsillo. (18) El primer volumen de *Una excursión* incluye un mapa elaborado por el escritor en el que ubica la zona bajo su mando con accidentes topográficos, fortines, tolderías ranquelinas y algunos escasos poblados cristianos. Con su incorporación, Mansilla establece una relación decisiva entre paisaje y escritura literaria, experiencia del terreno y posibilidad de narrar. El mapa parecería confirmar la "verdad" material del conocimiento del texto:

> Tengo en borrador el *croquis topográfico*, levantado por mí, de ese territorio inmenso [...].
> Más de mil leguas he galopado en año y medio para conocerlo y estudiarlo.
> No hay un arroyo, no hay un manantial, no hay una laguna, no hay un monte donde no haya estado personalmente [...]. (I).

Porque si las líneas del mapa demarcan los límites del texto mismo, también encierran un espacio semivacío que requiere ser poblado de relatos. El mapa permite delinear también el itinerario de la excursión, la ida y la vuelta de la narración, representar espacialmente las distancias que el texto sugiere con imágenes. Y cuáles son las historias que ese itinerario provoca y cuáles las que viajan desde otros recorridos (por ejemplo el de las tropas en la Guerra del Paraguay u otros paisajes que en la trama parecen lejanos, como las calles de las ciudades en las anécdotas urbanas).

El mapa y su relación son, para Mansilla, una toma de partido por un paisaje que se siente propio precisamente porque no es reconocido por sus pares: si algunos de sus lectores poseen el mapa de Europa, casi ninguno, con seguridad, habrá oído mencionar esos parajes:

> Para los que metidos en la crisálida de los grandes centros de población, han visto su tierra y el mundo por un agujero; para los que suspiran por conocer el extranjero en lugar de viajar por su país; para los que han surcado el océano en vapor; para los que saben dónde está Riga ignorando dónde queda Yavi; para los que han experimentado la satisfacción febril de tragarse leguas de ferrocarril, sin haber gozado jamás del placer primitivo de andar en carreta… (LII)

El mapa vincula también las dos fronteras del relato: por un lado, la frontera militar con su existencia precaria y su permanente deseo de expansión y, por el otro, la topográfica, la que naturaleza y costumbre instalan entre el indio y el blanco. La frontera militar es la plasmación de un deseo. Es la construcción política, histórica y social que se "levanta" sobre lo que primero ha sido una línea en un papel, con toda su carga de virtualidad. Primero la línea sobre el papel delimita imaginariamente un espacio que se quiere poseer; luego, se le da el "contenido" de la civilización representada por la avanzada misma de la línea de fortines. La frontera topográfica es, por el contrario, el sustento real de la división entre dos mundos: en ella, la verdadera escisión se materializa.

Hacia el final de *Ranqueles*, cuando la exigua tropa regresa de Leubucó, la historia se abre a una frontera geográfica saturada de connotaciones simbólicas:

> La laguna del Bagual es por este camino un punto estratégico, como lo es por el otro la Verde: se seca rara vez, siendo fácil hacer brotar el agua por medio de jagüeles, y no tiene nada de notable, presentando la forma común de los abrevaderos pampeanos, la de una honda taza.
>
> Cuando el desertor o el bandido que se refugia entre los indios, sediento y cansado, zumbándole aún en los oídos el galopar de la partida que le persigue, llega a la laguna del Bagual, recién suspira con libertad, recién se apea, recién se tiende tranquilo a dormir el sueño inquieto del fugitivo.
>
> Saliendo de las tolderías sucede lo contrario; allí se detiene el malón organizado, grande o chico, el indio gaucho que, solo o acompañado, sale a *trabajar* de su cuenta y riesgo, el cautivo que huye con riesgo de la vida.

> Una vez en los médanos del Bagual, el que entra ya no mira para atrás, el que sale sólo mira adelante. (LXVIII)

En el espectáculo majestuoso, silencioso y furtivo de la laguna del Bagual, en el que dos jinetes que avancen hacia sus destinos desde direcciones y mundos antagónicos pueden cruzarse, se cifra el carácter fugaz de la idea misma de límite o frontera que el texto de Mansilla sostiene. En *Ranqueles*, la frontera es un espacio huidizo pero cierto, un lugar de cruces infinitos, de cambios de destinos y de identidades, el límite entre Tierra Adentro y el confuso mundo de la civilización, un lugar mítico y real, ficcional y geográfico que funciona como una fuerza activa que genera imágenes y relatos.

Mansilla, que ha venido publicando su texto en *La Tribuna* al ritmo implacable del folletín diario y que ha mantenido la atención de sus lectores con su marcha, sabe que al narrar el cruce de la laguna del Bagual está llegando al límite, al fin de su obra. Allí lo acomete una tendencia "bárbara": el coronel se apodera, con indisimulada alegría, de caballos ajenos, disfruta sin disimulos con la transgresión: "Aquella noche comprendí la tendencia irresistible de nuestros gauchos a apropiarse de lo que encuentran en su camino, murmurando interiormente el aforismo de Proudhon: 'La propiedad es un robo'". El robo de caballos, o mejor aún, la cuestión de a quién pertenecen los caballos en la pampa, es una suerte de metáfora de los límites imprecisos de la frontera a la que Mansilla recurre cuando le interesa mostrar la inestabilidad de este espacio. (19)

Éste es el último acto que se cuenta con pasión. A partir de entonces, la partida se divide en dos y la nostalgia invade las últimas páginas. La aventura ha terminado: "Yo y los míos dimos vuelta varias veces, hasta que la distancia y las nubes de polvo hicieron invisibles a los que trotaban sin interrupción al norte".

Por qué se parte (20)

Mansilla esgrime razones prácticas, de interés político y militar, para su expedición: poco antes, en febrero de 1870, había celebrado un tratado de paz con un enviado del cacique Mariano Rosas. El presidente Sarmiento le había efectuado algunas enmiendas y ahora el comandante de la frontera sur deseaba verificar in situ el acuerdo de las tribus ranquelinas con las nuevas modificaciones incorporadas al tratado. Las dificultades se interponían desde el comienzo: los

ranqueles desconfiaban de las intenciones de los cristianos, que sólo les ofrecían futuros subsidios condicionados a la aprobación del Congreso —una institución desconocida para los indios— mientras que, en lo inmediato, avanzaban la línea de fronteras quitándoles las tierras.

El coronel decide aclarar estas dudas internándose Tierra Adentro. Su decisión está fuertemente marcada por su disputa previa con Sarmiento sobre cómo expandir la frontera, así como por su deseo de explorar un espacio literario diferente, contrapuesto a los escenarios europeos que Sarmiento había narrado años antes en sus *Viajes*. Sarmiento es el verdadero destinatario de sus acciones y también de la escritura de *Ranqueles*. Mansilla apremia al general José M. Arredondo, que autoriza al fin la expedición para el 27 de marzo de 1870, pero muy poco después de la partida llega, tardíamente, una orden del general Emilio Mitre que anula, por innecesaria, la expedición.

A su regreso a Villa Mercedes, Mansilla se entera de que había emprendido una misión expresamente desautorizada por sus superiores y de que había sido suspendido en su cargo de comandante de fronteras en razón de un sumario anterior en el que se lo acusa de haber fusilado a un soldado desertor sin el juicio previo reglamentario.

La breve excursión ha tenido lugar entre órdenes y contraórdenes, entre autorizaciones, prohibiciones y destituciones. En su escritura, las razones no utilitarias formuladas como deseo vehemente de ver con sus propios ojos el otro lado de la civilización, de vivir un tipo de experiencia no convencional que rompiera con el circuito turístico europeo se superponen a las razones utilitarias y otorgan al texto toda su fuerza. Esta línea es la que permite a Mansilla narrar una expedición militar como un viaje dichoso y placentero: a cielo abierto, durmiendo sobre el lomo de un caballo, rodeado de historias en los fogones nocturnos. Así, los lectores son invitados a experimentar el exotismo cercano pero intenso de los toldos de Leubucó. El texto se convierte en el primer viaje hacia los indios que produce una fuerte estetización no sólo del objeto sobre el cual recae la mirada del viajero (el paisaje, el indio, su organización, sus costumbres, y sobre todo sus imágenes moviéndose en el espacio abierto de la pampa), sino también de la figura del narrador, que es al mismo tiempo jefe de la expedición y del relato.

Cómo se llega (y mientras se llega)

Ranqueles narra, en un periódico moderno, un demorado e imprevisible viaje a caballo en el momento en que las ficciones y los relatos de viajes de los argentinos en Europa y Estados Unidos empiezan a transmitir a los lectores el vértigo del ferrocarril o la segura marcha del vapor. La apuesta de Mansilla consiste en narrar un viaje que sólo puede hacerse a caballo: no hay otra forma de encaminarse Tierra Adentro.

La diversidad de las formas y las velocidades del andar no sólo rompen la monotonía de la marcha sino que posibilitan arribar al objetivo. El viajero puede llegar donde debe si sabe cabalgar, esto es, galopar poco, trotar mucho, detenerse con frecuencia. La escritura de Mansilla trasmutará en digresiones los cambios de andadura y elegirá el "marchado", el ritmo de cabalgar que asegura llegar a destino. Detener el relato porque se ha hecho de noche o porque el narrador está empapado por la lluvia; incorporar historias de gauchos perseguidos, de cautivas y cautivos o refugiados políticos en los toldos; sostener el suspenso de una entrega con la promesa de la jornada siguiente: así debe "marchar" el relato para que el lector no lo abandone y llegue con renovado interés hasta el final.

El lector que acompaña el movimiento de Mansilla y de su tropa aprende, antes que nada, a cambiar de perspectiva: por un lado, disfruta de la felicidad sin peligro del viaje —"en todo pensábamos, menos en los indios", le susurra el narrador—, y por el otro aprende a mirar un paisaje cercano y conocido como si fuera un paisaje exótico y lejano.

> Vivir es sufrir y gozar, aborrecer y amar, creer y dudar, cambiar de perspectiva física y moral.
> Esta necesidad es tan grande, que cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa, las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía?
> Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés. (X)

El cambio de perspectiva como elección estética es lo que convierte al folletín ranquelino en un relato fascinante: este giro implica no sólo una mirada variada sobre un paisaje uniforme sino una manera de entrar en el mundo indígena desmenuzando la polaridad sarmientina hasta convertirla en paradoja.

El escándalo de la escritura de Mansilla, al construir el despojamiento del desierto como el lugar idealizado del deseo, no consiste en invertir la dicotomía civilización/barbarie, sino en proponer como héroe un sujeto civilizado que elige narrar la felicidad del estado de naturaleza, que elige la inestabilidad de la barbarie como sustento de su escritura: "Prefiero la barbarie a la corrupción como prefiero todo lo que es primitivo a lo que ya está empedernido y no es susceptible de variación", afirma Mansilla en una carta del mismo año. (21)

Este sujeto y sus preferencias son los verdaderos protagonistas de un texto que invita a disfrutar con intenso deleite los momentos previos a la llegada a Leubucó: el lector deberá consumir numerosas entregas del folletín en las que literalmente no sucede nada (no hay aventuras riesgosas ni enfrentamientos con indios) antes de conocer el secreto de los toldos, antes de llegar al objetivo militar y político de la excursión. En este extenso tramo de entregas folletinescas, el paisaje se adueña del relato:

> La nube de arena había llamado mi atención antes de empezar el diálogo con Mora, se movía y avanzaba sobre nosotros, se alejaba, giraba hacia el poniente, luego, hacia el naciente, se achicaba, se agrandaba, volvía a achicarse y a agrandarse, se levantaba, descendía, volvía a levantarse y a descender, a veces tenía una forma, a veces otra, ya era una masa esférica, ya una espiral, ora se condensaba ora se espaciaba, se dilataba, se difundía, ora volvía a condensarse haciéndose más visible, manteniendo el equilibrio sobre la columna de aire hasta una inmensa altura, ya reflejaba unos colores, ya otros, ya parecía el polvo de cien jinetes, ya el de potros alzados, unas veces polvo levantado por las ráfagas de viento errantes, otras el polvo de un rodeo de ganado vacuno que remolinea; creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos […]; íbamos a llegar y no llegábamos porque el terreno se doblaba en médanos abruptos, subíamos,

> bajábamos, galopábamos, trotábamos con la imaginación sobreexcitada, creyendo llegar en breve a una distancia que despejara la incógnita de nuestra curiosidad, pero nada, la nube se apartaba del camino como huyendo de nosotros, sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones, burlando el ojo experto de los más prácticos, dando lugar a conjeturas sin cuento, a apuestas y disputas infinitas. (XXII)

La enigmática nube de polvo, espejismo que excita la imaginación de los jinetes y los compele a avanzar sin certezas, a moverse en el terreno de la confusión, se torna incógnita indescifrable y, al mismo tiempo, cifra de todas las posibilidades. Aleph pampeano, aleph a cielo abierto en Tierra Adentro, escapa con su movilidad a la mirada escrutadora que pueda finalmente dar cuenta caótica del mundo —como en Borges— e impone la perpetua conjetura de la que sólo puede hacerse cargo la literatura.

Adónde se llega. Leubucó

> La tierra de la gente es de la gente de la tierra.
>
> CALFUCURÁ

La nube se despeja pero no deja ver el punto de llegada. Los emisarios de Mariano Rosas obligan, como en momentos previos, a la detención de la expedición. Mansilla empieza a desesperar pero mientras sube junto a Mora, su lenguaraz, la falda de un pequeño médano, oye, por fin, la noticia tan esperada: “Allí es Leubucó”. Como un capitán exhausto al que un grumete anunciara “Tierra”, Mansilla escribe: “Miré en la dirección que me indicaba y distinguí confusamente, a la orilla de un bosque, los aduares del cacique general de las tribus ranquelinas, las tolderías de Mariano Rosas”.

La comitiva rompe la marcha al galope pero es nuevamente detenida a corta distancia por nuevos emisarios que repiten razones que se multiplican. “Terminados los saludos, que eran seis razones, las que fueron convertidas en sesenta de una parte y otra, llegó el turno de los abrazos y apretones de mano” (XXII).

La multiplicación de razones es el modo en que los ranqueles llenan el vacío de la detención: la proliferación de las voces ranqueles en el paisaje homogéneo sustituye el obstáculo geográfico, se

convierte en prueba oral de un juego cuyas reglas sólo los indios conocen pero, sobre todo, le dan sentido y carácter de obligación a la pausa a la que someten la marcha de sus adversarios. Saludos y razones se reiteran hasta convertirse en una verdadera pesadilla en un camino que no tiene otros inconvenientes, que no presenta otros accidentes. La reiteración del mismo mensaje enviado por Mariano al coronel en las detenciones —"Si había dormido bien, si no había habido alguna novedad, si no había perdido algunos caballos"— refuerza la inmovilidad de la tropa y del paisaje.

Las últimas detenciones forzosas le insumen al narrador una actividad corporal vertiginosa que produce molestia y dolor: "Di unos cientos y tantos abrazos y apretones de mano y cuando ya no me quedaba costilla ni nervio en la muñeca que no me doliera, comenzaron los alaridos de regocijo y los vivas, atronando los aires" (XXII).

El movimiento frenético de los cuerpos contrasta, una vez más, con la inmovilidad impuesta a la tropa que recibe una y otra vez la orden de avanzar sólo para que deban darse, una y otra vez, órdenes de detención.

Casi hasta la mitad del texto, el personaje del coronel Mansilla avanza hacia un objeto inmóvil que es Mariano Rosas, un cacique que no sale a malones, que no se aparta de Leubucó. Mariano Rosas es una esfinge a la que el espejismo del paisaje convierte en un punto de llegada necesario y misterioso. Mariano es cauteloso y desconfiado: de niño se convirtió en cautivo de los blancos y fue obligado a trabajar como prisionero en la estancia de Rosas; enterado de que era hijo de un cacique principal, Juan Manuel "lo hizo bautizar, sirviéndole de padrino, le puso Mariano en la pila, le dio su apellido y le mandó con los otros de peón a su estancia del Pino" (XXXIII). El nuevo apellido duplica de manera inquietante el de Agustina, la madre de Mansilla, hermana del padrino. Después de un aprendizaje violento de las tareas gauchas, Mariano logra huir a Tierra Adentro eludiendo las partidas enviadas para someterlo. Más tarde recibe de su padrino un presente que resulta sospechoso por su exceso: "Consistía en doscientas yeguas, cincuenta vacas y diez toros de un pelo, dos tropillas de overos negros con madrinas obscuras, un apero completo con muchas prendas de plata, algunas arrobas de yerba y azúcar, tabaco y papel, ropa fina, un uniforme de coronel y muchas divisas coloradas" (XXXIII). Los regalos eran acompañados por una esquela de puño y letra del padrino en la

que lamentaba que el ahijado no le hubiera anunciado su determinación de volver a los toldos, porque él lo habría ayudado en la partida. La nota dice además que lo visitara cuando lo deseara y que contara con él para lo que fuera. Mariano Rosas comprende de inmediato que su padrino, que es también su enemigo, sabe dónde se encuentra; comprende también que no le perdonará la huida. Como un personaje borgiano, toma la determinación de no moverse nunca más de sus tolderías, de dirigir a su tribu desde un lugar estático: "Vinculado por este voto solemne a su hogar, al terreno donde nació, a los bosques en que pasó su infancia, Mariano Rosas no ha pisado, después de su cautiverio, en tierra de cristianos y tiene la preocupación de que si viene personalmente a alguna invasión caerá prisionero" (XXXIII).

El paisaje por el que tanto se ha esperado resulta de una belleza desoladora:

> La morada de Mariano Rosas consistía en unos cuantos toldos diseminados y en unos cuantos ranchos […].
> Leubucó es una laguna sin interés —quiere decir *agua que corre*, *leubú*, corre, y *co*, agua. Queda en un descampado a orilla de una ceja de monte, en una quebrada de médanos bajos. Los alrededores de aquel paraje son tristísimos, es lo más yermo y estéril de cuanto he visto; una soledad ideal. (XXIV)

Y aunque Mansilla registra el carácter de cruce que tiene este paraje para las rutas ranquelinas —"De Leubucó arrancan caminos, grandes rastrilladas por todas partes. Allí es la estación central. Salen caminos para las tolderías de Ramón, que quedan en los montes de *Carrilobo*, para las tolderías de Baigorrita, situadas a la orilla de los montes de *Quenque*, para las tolderías de Calfucurá en Salinas Grandes, para la cordillera y para las tribus araucanas"—, lo que marca la imagen de esta escena de llegada es la desolación del narrador. La descripción se hace cargo de una realidad geográfica —el sitio es "yermo" y "estéril"— pero sobre todo, de lo que ese paisaje le transmite: frente a la tristeza del espectáculo Mansilla advierte un valor inesperado: aquella soledad a la que ha llegado es, nos dice, tan absoluta, que resulta "ideal".

La soledad "ideal" no dura mucho tiempo, porque, rápidamente, el acoso de los cuerpos ranqueles sobre los expedicionarios convierte a

Leubucó en zona de amenaza, de peligro latente.

En el inmenso espacio de la pampa, la tropa del coronel es cercada por los indios: “mi comitiva, asediada por los indios que pedían cuanto sus ojos veían, repartía cigarros, yerba, fósforos, pañuelos, camisas, calzoncillos, corbatas, todo lo que cada uno llevaba encima y le era menos indispensable” (XVI). Y un poco antes: “Hubo un momento en que los indios me habían estrechado tan de cerca, mirándome como un objeto raro, que no podía mover mi caballo”. Y ya dentro del toldo: “Yo me dejaba manosear, besar, acariciar en la forma que querían y sólo empujaba hasta dar por tierra con el que se sobrepasaba demasiado, y como el vino iba haciendo su efecto, estaba dispuesto a todo” (XXVI).

En Tierra Adentro, el acoso corporal disuelve las diferencias pero pone en juego otras tensiones. Mansilla narra la opresión hasta el límite de su propio cuerpo: el “estar dispuesto a todo” es la huella en la escritura de antiguos terrores frente a lo desconocido y, al mismo tiempo, del impulso que anuncia el despliegue de nuevas estrategias de supervivencia, de la irrupción de una fuerza hasta entonces tan desconocida para el sujeto como el peligro que lo acecha. Uno de los rasgos más notables de la escritura de Mansilla en *Ranqueles* consiste en transformar la representación de la frontera militar, de un escenario de combate entre una fuerza que avanza, ocupa, reprime y otra que resiste, en un espacio que produce una relación intensa entre los sujetos y sus saberes.

En el relato de *Ranqueles* una pequeña tropa de hombres casi desarmados se interna Tierra Adentro para negociar y no para reprimir. La disputa por el espacio se convierte en un círculo de gritos, pedidos, manoseos que los ranqueles imponen a sus visitantes. La violencia, entonces, irrumpe bajo la forma del acoso casi intolerable de los cuerpos indios sobre el cuerpo del narrador.

En los datos históricos, el combate frontal ha sido la constante. Entre 1857 y 1863, la frontera sur de Córdoba fue ocupada por las tropas del ejército, pero desde el 63 una fuerte resistencia y una tenaz ofensiva de las tribus ranquelinas obliga al ejército a replegarse hasta el Río Quinto. Desde mediados de los sesenta hasta bien avanzados los años setenta la magnitud y el éxito de los ataques indígenas fueron notables. (22)

Ranqueles se escribe en un intersticio histórico notable por su transitoriedad. Un año después, el general Arredondo envía al coronel

Baigorria, que llega el 7 de mayo de 1871 hasta las tolderías ranquelinas y dispersa y mata a los indígenas. Mariano Rosas logra huir pero los demás caciques se someten.

Una excursión a los indios ranqueles, folletín periodístico de fuerte tono autobiográfico que narra, con retórica epistolar, el viaje pacífico de un coronel del ejército hacia el otro lado de la civilización, es, en sí mismo, una frontera. Se instala en el medio de dos mundos, de dos épocas, y se apropia de los más diversos géneros disponibles con una libertad sólo comparable con la del *Facundo* y que ya no será posible encontrar en ningún otro texto de la literatura argentina del siglo XIX. Convertido en un clásico, a pesar de Rojas, conserva el brillo fulgurante de los textos que nunca dejan de sorprender a sus lectores.

Bibliografía

Julio Caillet-Bois, Prólogo a Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

José Luis Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Carlos Mayo, "La frontera, cotidianidad, vida privada e identidad", en Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida privada en la Argentina, 1, País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Enrique Popolizio, *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1985.

Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Julio Ramos, "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", *Paradojas de las Letras,* Caracas, eXcultura, 1996.

Susana Rotker, "Noticias de un mundo que se acaba", *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

Saúl Sosnowski, Prólogo a Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

Mirtha Stern, "*Una excursión a los indios ranqueles*: espacio textual y ficción topográfica", en *Filología*, XX, 1985.

David Viñas, "Mansilla, clase, público y clientela", *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

1- Ricardo Rojas, *Historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1925, II.

2- La *Historia de la literatura argentina*, editada por el Centro Editor de América Latina en 1967-1968 bajo la supervisión de Adolfo Prieto, reitera la descalificación de Ricardo Rojas: "De ahí que su obra parezca no tener unidad ni plan, y que más bien se haya elaborado al ritmo impuesto por las diarias necesidades de su autor. 'Prosistas fragmentarios', llamó Ricardo Rojas a Mansilla y otros hombres del 80 y la expresión es ajustada". La cita corresponde al capítulo "Lucio V. Mansilla" escrito por Rodolfo Vinacua y que la obra volvió a incluir, sin ninguna variante, en su

edición de 1980-1986, dirigida por Susana Zanetti, de donde la tomamos. Para esta segunda edición en numerosos casos se encargaron nuevos capítulos en busca de nuevos enfoques críticos. Esta búsqueda no fue considerada necesaria en el caso de Mansilla.

3- Desde diciembre de 1879, por ejemplo, *El Nacional* ofrece la columna "Ecos de medio siglo: Cosas de Lucio".

4- Eduardo Dimet, director del diario, le ruega que no publique su broma antropófaga porque el público creerá que es verdad: es decir, creerá que Mansilla ha comido en el Café de París, orejas de vigilante. Lucio V. Mansilla, "¿Por qué…?", *Entre Nos. Causeries del jueves,* Buenos Aires, Hachette, 1963. Todas las citas de *causeries* se harán según esta edición, ya hace tiempo agotada. Ediciones recientes, aunque no completas, de las *causeries*: Lucio V. Mansilla, *Horror al vacío y otras charlas*, ed. de Cristina Iglesia y Julio Schvartzman y colaboradores, Buenos Aires, Biblos, 1995, y Lucio V. Mansilla, *Mosaico. Charlas inéditas*, edición y prólogo de Adriana Amante y otros, Buenos Aires, Biblos, 1997.

5- Miguel Ángel Cárcano, *El estilo de vida argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

6- Santiago de Estrada, *Viajes,* Barcelona, Imprenta de Heinrich y Cía., 1889.

7- El 27 de junio de 1856, en el Teatro Argentino colmado por más de dos mil espectadores reunidos para presenciar un espectáculo popular de lucha, el joven Mansilla arroja, literalmente, los guantes en la cara del escritor José Mármol. Se escucharon gritos de "A la cárcel con Mansilla" y "Muera la Mazorca" y Mansilla terminó efectivamente en la cárcel y luego fue condenado a tres años de destierro en la Confederación. El motivo del desafío público fue explicado por el mismo Mansilla en una carta desde la cárcel que tuvo difusión periodística: en su novela *Amalia*, Mármol había dejado muy mal parado el prestigio de su padre, el general Lucio N. Mansilla.

8- Ver Sylvia Molloy, "Imagen de Mansilla", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (compiladores), *La Argentina del 80 al Centenario,* Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Para la relación entre Mansilla y sus alter egos ver Cristina Iglesia y Julio Schvartzman, "*Entre-nos*, folletín de la memoria", en Lucio V. Mansilla, *Horror al vacío y otras charlas*, *op. cit.*

9- Lucio. V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, ed. y prólogo de Julio Caillet-Bois, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947, Capítulo XXX. Todas las citas de este texto se harán de acuerdo con esta edición, mencionando al final, en números romanos, el capítulo al que corresponden.

10- Rojas, *op. cit.*, II.

11- En 1940, Espasa Calpe publicó, en su colección Austral, una edición de *Ranqueles*, "aligerada —según explica Carlos Alberto Leumann— de aquello que quita unidad y fuerza a la obra". La editorial El Elefante Blanco también consideró necesario depurar, en 2000, su edición de *Entre-nos. Causeries del jueves*; "el manuscrito era muy largo —explica una advertencia preliminar— y hemos dejado

caer algunas hojas”.

12- Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

13- Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Buenos Aires, Paidós, 1989.

14- El prospecto, publicado en *El Diario* , anuncia: “*Mi Tribuna*. Revista quincenal. Política, literaria, estadística y geográfica, por Lucio V. Mansilla. Aparecerá en París próximamente. Esta publicación será una verdadera novedad para los lectores del Río de la Plata de cuyos intereses morales y materiales se ocupará exclusivamente. Contendrá un folletín con las memorias del general Mansilla. Precio Mensual 1$”.

15- Después del asesinato de Florencio Varela, el Estado argentino se hace cargo de la educación de sus once hijos. Héctor y Mariano Varela reciben, como parte de los beneficios que les otorga ser hijos del “mártir de la libertad”, la concesión oficial de la Imprenta del Gobierno, que incluye el derecho a publicar la información oficial. En esa imprenta, los hermanos Varela fundan, en 1853, *La Tribuna* y se convierten en influyentes formadores de opinión.

16- El 3 de junio de 1870, junto con la novena entrega del folletín, se conocía la decisión de Sarmiento de apercibir al coronel Mansilla y pasarlo a disponibilidad por haber ordenado como comandante de frontera el fusilamiento de un desertor con un juicio sumarísimo que no resultaba satisfactorio y había sido denunciado por la oposición.

17- Julio Caillet-Bois, “Nuevos documentos sobre *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI, 58, enero-marzo de 1947.

18- Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

19- Ver, especialmente, la *causerie* “El famoso fusilamiento del caballo”.

20- He desarrollado algunas de las hipótesis que se formulan en este y los apartados siguientes en “Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles*, *Revista Iberoamericana*, 178-179, enero-junio de 1997, Pittsburg, Pennsylvania, y “Mansilla: Dreams and vigils” en *Latin American Cultural Studies*, 4, 2, London, 1995.

21- Carta a José Manuel Estrada del 24 de enero de 1871, citada en Julio Caillet-Bois, Prólogo a *Una excursión…*, *op. cit.*

22- Ver Colin M. Lewis, “La consolidación de la frontera argentina a fines de la década del 70”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (compiladores), *La Argentina del 80 al Centenario, op. cit.*

MEMORIA VOLUNTARIA, NOVELA INVOLUNTARIA
Las memorias póstumas del general Paz
por Martín Kohan

No es que el general José María Paz (1791-1854) volviera mudo del frente de batalla, carente de experiencias para contar. Ocurre que no han sido las experiencias vividas en las acciones militares o en las intervenciones políticas las que lo impulsaron a emprender la escritura de sus *Memorias*. Estas *Memorias* se nutren, por cierto, de la riqueza de esas experiencias que Paz fue viviendo a lo largo de sus más de cuarenta años de participación en la vida pública del país, y en su desarrollo resulta evidente que hacer un relato preciso de esos acontecimientos le importa más que esmerarse en su pura exaltación. Pero aun así, no puede decirse que sea la intensidad de las experiencias vividas la que lo lleva a escribir, ni tampoco esa necesidad de justificarse ante la opinión pública o ante la posteridad con que se define el carácter de los textos autobiográficos argentinos en el primer tramo del siglo XIX. (1)

El pasaje de la experiencia a la escritura de esa experiencia nunca es directo, pero en el caso de las *Memorias* de Paz las mediaciones que llevan de una instancia a la otra no son tan sólo las del ejercicio del recuerdo y la evocación (ni mucho menos las de la fundamentación documental, que muy pronto resigna para aclarar que no puede valerse más que de su capacidad de recordar). Para que la experiencia vivida pase a la escritura, necesita no sólo recordar, sino también leer: escribe porque ha vivido y porque recuerda lo que ha vivido, pero ante todo escribe porque lee; escribe sus propias *Memorias* porque antes lee una de Manuel Belgrano.

En realidad, José María Paz se dedica a redactar sus *Memorias* en dos momentos, ambos ciertamente significativos: el primero, hacia 1839, es cuando acaba de abandonar la prisión de Luján después de ocho años de cautiverio y se encuentra en la Buenos Aires de Rosas,

fuera ya de las estrecheces de una celda, pero prisionero todavía, porque no puede abandonar la ciudad; el segundo momento, hacia 1849, es cuando se encuentra exiliado en Río de Janeiro. A fines de los años treinta, ya ha integrado el Ejército del Norte bajo las órdenes de Belgrano, ha participado de la guerra con Brasil, ha vencido a Facundo Quiroga en La Tablada y en Oncativo; y, sin embargo, no es para ocuparse de ninguno de esos grandes sucesos de la historia argentina que se dispone a escribir, sino que lo hace para contar sus experiencias de prisionero: sus largos días de encierro, las zozobras y las humillaciones sufridas, el inexorable repliegue sobre sí mismo en la soledad y el aislamiento. Así, la expresión de sentimientos personales y las escenas del universo familiar están casi ausentes a lo largo de las *Memorias* de Paz, salvo en este período, en el que por excepción tienen cabida la confesión de angustias y esperanzas, o el reporte de las visitas familiares y el casamiento con su sobrina Margarita. Paz no escribe —como podría esperarse— durante su encierro y *acerca* de sus intervenciones militares y políticas; escribe no bien concluye su encierro, y acerca de él.

A fines de los años cuarenta, apartado en el Brasil, retoma la escritura de sus *Memorias*, diez años después de haberlas comenzado. Es entonces cuando una lectura motiva la articulación entre la experiencia y el recuerdo, y sirve de impulso a la escritura: "La lectura del fragmento de una Memoria sobre la batalla de Tucumán —comienza diciendo—, escrita por el virtuoso y digno general Belgrano, me ha hecho recordar aquellos hechos de que fui testigo y actor, aunque a una edad muy temprana y una graduación muy subalterna". (2) Los recuerdos parecen provenir de la lectura antes que de las vivencias, o se desprenden de las vivencias sólo porque una lectura consigue despertarlos. Motivado por el texto de Belgrano, vuelve a emprender la escritura de sus propias *Memorias*, y lo hace para avalar o para completar las que el prócer ha dejado (y eventualmente, en alguna observación precisa, para discrepar con ellas).

Es significativo lo que señala al relatar el epílogo de la batalla de Tucumán:

> En esas conversaciones eternas que sobrevienen después de una batalla, en que cada uno refiere lo que ha sucedido en el punto en que se ha encontrado y el modo como comprende el conjunto de la acción, suelen tomarse ideas de lo que no se ha

> podido presenciar personalmente. En la de Tucumán me sucedió lo contrario; pues, después de oídos innumerables detalles, nunca pude coordinarlos para formar un juicio exacto de los movimientos de ese día de confusión y de gloria, de ese día solemne y de salvación para nuestra patria.

La conexión habitual entre experiencia y narración no acaba de conformar el todo del acontecimiento: la diversidad de experiencias por fuerza parciales busca su articulación en el intercambio de relatos orales, pero hay un resto de confusión que no acaba de despejarse.

Las *Memorias* de Paz oscilarán continuamente entre esas dos formas de registrar los hechos: la percepción directa y personal o la mediación del relato que otro trae (y que puede resultar más o menos confiable, según el caso). Lo que sus observaciones proponen al cabo de la batalla de Tucumán es la posibilidad de que la experiencia no baste para dar sentido a un todo, ni siquiera sumando la versión propia con las versiones de los otros. Esa insuficiencia de lo que se ha experimentado confirma el lugar desde el cual escribe estas *Memorias*: un lugar en que la experiencia y la evocación se potencian en la lectura, y al potenciarse en la lectura se resuelven en el acto de ponerse a escribir.

Las destrezas de un escritor

La necesidad de defenderse y de justificarse ante la mirada de los otros (ya se trate de la opinión pública contemporánea o del juicio histórico de la posteridad) otorga a los discursos autobiográficos de este período una considerable certeza respecto de sus interlocutores, así como también respecto de ese propósito defensivo para el cual la escritura aparece como un instrumento más que adecuado. En su caso, sin embargo, al comenzar sus *Memorias*, no parece haber demasiadas certezas: ni la entidad de lo que se escribe ni sus destinatarios ni su finalidad terminan de precisarse. En un principio dice estar escribiendo una memoria privada, destinada en todo caso a su familia ("es una ligera memoria de lo que he sufrido en ocho años menos veinte días de rigurosa prisión, que consagro a mi hijo para su instrucción y para que conserve un recuerdo de su padre") (3), y sólo más adelante considera la posibilidad de que la recepción exceda el ámbito familiar y alcance a otros lectores eventuales ("si alguno leyese esto, quiero que disimule esta minuciosa narración, porque, como otra

vez dije, es una memoria privada que quizá no saldrá del círculo de mi familia. Además de que si alguno quisiera darle otro destino, podrá segregarle lo inútil”) (4).

Ni siquiera la continuidad de la escritura aparece inicialmente como cosa cierta, por lo que Paz tan sólo conjetura: “Si alguna vez continuare esta ocupación de escribir…”. Claro que la escritura, en su propio desarrollo, se afirma y se expande, tal como con ese hipotético “alguno” se insinuaba la posibilidad de una expansión en cuanto a los lectores potenciales de las *Memorias*, más allá del legado filial de origen. Cuando, hacia el final de todo el texto, y para aclarar que escribe sin corregir, Paz admite que “sería muy trabajoso releer lo que ya he escrito”, está reconociendo de alguna manera esa inflación escrituraria, esa fuga hacia adelante que desalienta —por un principio de economía de esfuerzo— la vuelta atrás de una relectura y una corrección.

Las *Memorias* del general Paz se afirman así, ante todo, en la lectura como génesis y en la escritura como continuidad: una vez que la lectura desencadena la escritura, y una vez que la escritura se consolida y se extiende, los dispositivos del recuerdo comienzan a recuperar la experiencia de las intervenciones en los acontecimientos de la historia para su plasmación narrativa. El modesto propósito inicial de completar el texto de Belgrano se amplía en una voluntad de referir las propias vivencias, y esa voluntad va adquiriendo gradualmente el estatuto de unas *Memorias* legadas a la posteridad (y no ya un sencillo documento personal limitado al entorno familiar). Entonces sí, su escritura puede encarar el relato de la participación en las guerras de la independencia, y también —más adelante— la defensa de su actuación durante la guerra civil.

Por cierto, no tiene pretensiones de literato. Más bien al contrario, en un momento dado pone especial cuidado en aclarar que escribe con el único fin de dar a conocer en toda su verdad los acontecimientos que ha presenciado, y que por lo tanto no escribe como lo haría un poeta. No por eso, sin embargo, se le pasa por alto que la relación verídica y sin concesiones al panegírico le plantea por igual un desafío de escritura. Paz advierte ese desafío incluso cuando se ha propuesto la restricción del testimonio verídico, y por lo tanto, las destrezas del escritor se le vuelven necesarias:

¿Qué extraño es que no haya habido quien escriba los hechos

> militares de nuestros ejércitos, y que yo mismo, al redactar estas memorias, sienta las dificultades que son consiguientes a la falta de ejercicio? Sensible me es, ahora más que nunca, no haber cultivado este talento, para dejar una cosa más digna del asunto que trato, y del objeto que me propongo. A cada paso tropiezo con mi falta de costumbre en este género y además no escribo sino a intervalos y sujetándome a largas y profundas interrupciones.

Como se puede apreciar, piensa siempre en términos de profesionalización: la profesionalización militar se cuenta sostenidamente entre sus desvelos; pero, puesto a escribir, aspira también a las condiciones —por el momento imposibles— del escritor profesional.

Paz *siente* las dificultades de la escritura. A menudo considera que una descripción excede su capacidad, que lo que tiene que contar supera los esfuerzos de su pluma, se queja de su falta de versación en escribir, dice "envidiar a esos escritores hábiles que honran nuestro país por la facultad de emitir sus ideas con gusto y elocuencia". Hoy por hoy, a nadie se le escapa que el general Paz se mortificó de más, ya que su prosa está considerada entre las mejores que se hayan escrito en la Argentina en el siglo XIX. Pero, en definitiva, no hay en esas quejas otra cosa que una sensibilidad de escritor, para quien la escritura no es tan sólo una mera herramienta de la que se vale instrumentalmente para registrar hechos o para argumentar una defensa de sí. Las *Memorias póstumas* adquieren así un considerable valor testimonial para la organización de un saber histórico, pero se destacan también por su notable valor literario. No es indispensable incurrir en la simplificación un tanto frecuente de homologar historia y literatura para considerar que Paz ha escrito un gran texto literario, en el mismo sentido en que a él no le fue indispensable pensarse como literato, o como poeta, para escribirlo.

La ciencia de un general científico

La articulación entre lectura y escritura contiene y permite, en las *Memorias*, la articulación entre experiencia y memoria. Todo el peso de la verdad está puesto en su capacidad de recuerdo, porque la tarea de la comprobación documental es parte del legado que se le deja al hijo. (5) Con una mayor distancia temporal mengua, como se

comprende, la capacidad memorística; pero, a cambio de ese declive, se acrecienta la objetividad desapasionada de lo que se testimonia. Paz se interesa en especial en sostener y validar este equilibrio: la equidad compensa cada posible olvido ("si mal no recuerdo", dice en más de una oportunidad), y la memoria precisa compensa una posible falta de objetividad (cuando los hechos que se cuentan son más recientes y todavía lo involucran). Pero en todo momento hay en el texto de Paz cierta distancia, que no se juega ya en lo temporal, sino en el apartamiento tanto político como espacial en que se encuentra al escribir la mayor parte de sus *Memorias*, en el exilio de Río de Janeiro.

El relato es tan extenso como la propia trayectoria del narrador. La superposición entre vida e historia, que es una operación típica de la historiografía romántica, consigue parecer razonable y pertinente en su caso. Casi no se ocupa de contar nada que esté referido a su vida personal, salvo en las menciones que por excepción aparecen en el tramo de las memorias de la prisión. Pero no es estrictamente su vida lo que cuenta, para luego proyectarla y superponerla con la historia nacional. Lo que cuenta son los hechos militares y políticos en los que ha intervenido, y de eso resulta un relato en perspectiva de la historia argentina, un relato que en todo caso subsume y en parte disuelve el estrictamente autobiográfico.

Lo particular de la figura del general Paz es que concentra las diversas formas de la guerra que se producen en las décadas posteriores a la Revolución de Mayo. Abandona sus estudios en Córdoba para sumarse al ejército patriota que marcha a combatir en el norte del país. Es así como participa, bajo las órdenes de Belgrano, de las batallas de Salta y Tucumán, y luego en las de Vilcapugio y Ayohuma. Está también al mando de José de San Martín, en su paso circunstancial por el Alto Perú. En 1819, interviene en la lucha contra José Gervasio Artigas. En 1820 se produce, con la crisis en el gobierno, la disgregación del ejército: Paz se compromete por entonces en la sublevación de Arequito, acción de la que luego se arrepiente. Hacia 1823 prepara una "Expedición auxiliadora" para colaborar con San Martín en Perú, pero antes de que llegue a concretarla, los realistas se rinden y la vuelven innecesaria. Participa asimismo de la guerra con Brasil y se destaca en el combate de Ituzaingó; vuelve, en 1829, ya con el grado de general. Se involucra en la guerra civil y sus victorias sobre Facundo Quiroga adquieren una significación política e ideológica de una enorme importancia, como

Domingo F. Sarmiento no deja de enfatizarlo en *Facundo*. En mayo de 1831 es tomado prisionero. Pasa en cautiverio casi ocho años, primero en Santa Fe, luego en Luján, y por fin en Buenos Aires (aquí bajo una particular condición de libertad vigilada). Se fuga a Uruguay en 1840. Se reincorpora a la lucha contra Rosas poniéndose al servicio de Corrientes. Vuelve a Montevideo en 1843 y organiza la defensa de la ciudad que será sitiada. (6) Luego, de regreso en Corrientes, dirige la guerra contra Urquiza. El pacto entre el caudillo entrerriano y el gobernador correntino hace que se retire a Paraguay. En 1848 se traslada a Río de Janeiro. Vuelve a Buenos Aires en 1852. En 1853 dirige la defensa de la ciudad en contra de Urquiza. Muere en 1854, después de haber actuado como convencional.

Lo que esta resumida "foja de servicios" expresa es la decisiva significación simbólica de una figura como la del general Paz, que asume y atraviesa todas las modalidades de la guerra: la guerra de independencia (con Belgrano y, frustradamente, con San Martín), la guerra contra los caudillos (contra quien es visto como el germen del caudillismo: Artigas), la guerra nacional (contra Brasil), la guerra civil (otra vez contra los caudillos), la guerra contra Rosas. Paz pelea en guerras regulares, de ejército contra ejército, y también en las guerras irregulares contra las montoneras; pelea a campo abierto y también en la defensa de una ciudad; pelea en combates frontales y también en el sigilo conspirativo de una Buenos Aires sometida al control represivo de Rosas. De esta manera, acumula sobre sí todos los saberes de la guerra, en un período en que estos saberes comprenden e implican un saber organizativo que no sólo es militar, sino además político, en el sentido más amplio del término.

Sarmiento lo comprende bien al afirmar, en su relato del episodio de 1831, en Córdoba, en el que Paz fue boleado, que "la civilización fue *boleada* aquella vez". (7) Sarmiento lo considera un militar matemático, científico, calculador, un militar a la europea, un general ciudadano; todos estos atributos explican que concluya *Facundo* con una invocación a él como salvador de la república. Entre lo que ya ha hecho y lo que Sarmiento espera que haga (derrotar a Rosas), se plantea un *modo de hacer* que resulta fundamental para la significación de su figura. Sus *Memorias* definen una especie de relato total de las formas de la guerra, pero definen también toda una enciclopedia sobre tácticas y estrategias, sobre el orden y la disciplina, sobre el principio de autoridad, sobre el progreso y la modernización en la guerra, sobre

el temperamento de la población, sobre la psicología del soldado, sobre la sociabilidad argentina, sobre su geografía. Estos saberes que despliega a lo largo de su relato con una aspiración —nunca explicitada— de totalidad, se distinguen ciertamente del mero saber empírico: "Esto no lo comprendían todos —dice—, y de aquí resultaba que los *sabios de fogón* se permitían a veces críticas, o por lo menos, discusiones, propias de la indisciplina". En realidad, no prescinde por completo de un conocimiento empírico (en más de una ocasión, por ejemplo, evidencia una notoria capacidad de semblanteo, que le permite adoptar las actitudes o las medidas más adecuadas) (8); lo que hace es normalizar siempre esa capacidad bajo la forma de reglas generales, o bien completarla y sostenerla con un aprendizaje formal o libresco.

En las *Memorias* no es menos importante ni es menos insistente el propósito de fundar y sistematizar una ciencia de la organización y la disciplina que el propósito de hacer una narración verídica de los acontecimientos que se han presenciado o en los que se ha participado. Su saber militar toca aspectos específicos, como el empleo de la artillería o el momento en que se da la orden de carga a la caballería, la correcta conservación de los caballos, la combinación táctica de caballería e infantería, de modo tal que puede concebir su obra como un manual de instrucción para los jóvenes militares (al hijo se legan las vivencias de un padre; y a los nuevos soldados, las lecciones de un viejo general). Este afán de sistematizar una forma de acción hace que vuelva a considerar obsesivamente la cuestión de la planificación, del orden, de las jerarquías, de la disciplina. Le interesa ante todo dirigir y mantener el orden, tanto en las ofensivas victoriosas como en los repliegues desfavorables, tanto en las batallas como en la fuga furtiva de la Buenos Aires rosista (donde, en pleno cruce del río, retoma la dirección de la embarcación y compele a sus compañeros de fuga a mantener un comportamiento moderado).

Por eso puede decirse que el entusiasmo de Sarmiento va más allá de la esperanza en la eficacia de una intervención militar o de la coincidencia en una misma hostilidad política respecto de Rosas. La atribución de cientificidad y la adscripción a la esfera civilizada, con que Sarmiento lo encomia, van más allá de lo que en efecto Paz ha hecho o pueda hacer, y se dirigen tanto a sus *modos de hacer* como a la sistematización de esos modos en un saber organizado. En este punto las *Memorias* remiten a *Facundo*, publicado diez años antes; pero

además indican que, de haber sido Paz el vencedor directo de Rosas, Sarmiento podría haberse ahorrado las amargas quejas y los desencuentros con Urquiza, que aparecen en *Campaña del Ejército Grande* en 1852.

La "similitud de posición originalísima" con que Sarmiento define, precisamente en *Campaña*, su encuentro con Paz en Montevideo, vale también como definición del trayecto que va de *Facundo* a las *Memorias póstumas*. Buscando adhesiones en Córdoba, por ejemplo, Paz establece: "En nuestro país la campaña es lo más, y las ciudades lo menos, en las cuestiones en que es preciso llegar a las manos"; el saber libresco desde el que asegura: "Recuerdo haber leído en la obra del general Foi, si no me engaño, que los rusos se parecen a los peruanos", remite sin duda a Sarmiento, y se asemeja a la comparación entre los gauchos y los tártaros; su certeza de que "esos gauchos tan indómitos al parecer, son muy susceptibles de disciplina" no indica otra cosa que la posibilidad de civilizar a la barbarie por medio del disciplinamiento militar. La imagen del general Paz cabalgando en silla inglesa entre los gauchos, o el episodio en que el asesoramiento militar de un científico europeo es negligentemente despreciado por los caudillos correntinos, ofrecen una evidente afinidad con los desvelos de Sarmiento. (9)

Es en los saberes militares que acumulan y a la vez despliegan las *Memorias* de Paz donde parece estar la clave. Allí establece con claridad los principios del orden que habrán de neutralizar los desbordes de la barbarie: reprueba la tendencia a malgastar y a desperdiciar, en un reproche que tiene una larga tradición y que también se encuentra en Sarmiento; los soldados, muy poco formados en la disciplina militar, demuestran una perniciosa falta de cuidado en la conservación de los caballos, malgastan pólvora en fútiles exteriorizaciones de alegría, o carnean animales con un aprovechamiento muy escaso. (10)

Desde la perspectiva de Paz, todos estos problemas se plantean en términos de una mayor eficacia militar. Ocurre lo mismo con su constante preocupación por evitar la dispersión de fuerzas: mantenerlas reunidas es para él tan importante como ordenarlas y disciplinarlas (en realidad, consiguiendo una cosa se consigue la otra). Esa alternativa básica entre reunión y dispersión tiene un sentido básicamente militar, explica el desarrollo de las batallas y articula su relato. Pero al mismo tiempo adquiere, al igual que el problema del

desperdicio, resonancias que trascienden el ámbito específico de los códigos castrenses: lo que hay que evitar es la dispersión y al aislamiento en las grandes extensiones del territorio. En este sentido puede considerarse, como lo hace Luis Alberto Romero, que su propósito de ordenar el ejército tiene su proyección en el propósito de ordenar a la sociedad en su conjunto. (11) En esa proyección, encuentran las *Memorias póstumas* una "similitud de posición" con *Facundo*, la misma de la que habló Sarmiento tras su encuentro con Paz en Montevideo.

Tácticas y estrategias

Cuando abandona sus estudios en Córdoba para sumarse al ejército de Belgrano, Paz se está sumando también a un modelo de heroicidad que tendrá su ejemplo mayor en el jefe de esas tropas: el modelo del civil puesto a militar, que acepta ese destino con abnegación patriótica. Aquí el general Paz actúa como el general Belgrano. Claro que luego irá consolidando una carrera militar, hasta tal punto que, como bien señala Isabel Stratta, una de las palabras claves de las *Memorias póstumas* es justamente la palabra "carrera". (12) Esta carrera funciona como acumulación de méritos y de saberes, y las *Memorias* pueden por lo tanto ser leídas como "foja de servicios" y al mismo tiempo como una enciclopedia integral de la organización jerárquica y el orden disciplinario. De este modo, el general Paz llega a convertirse en un militar formado que es capaz, a su vez, de formar nuevos soldados. Y aquí actúa como el general San Martín. (13)

La figura de Paz se inscribe entonces en un lugar intermedio, y ciertamente considerable, entre los dos grandes próceres argentinos (el tercero, que será Sarmiento, ya lo ha reconocido como un par en la empresa civilizadora). Al igual que Belgrano, entra en el ejército por la necesidad del país y por su disposición a servir en lo que sea preciso. Al igual que San Martín, sistematiza un saber sobre la guerra, forma soldados y contribuye a la modernización del empleo estatal de la violencia. Al igual que San Martín, repudia la guerra civil y la lucha entre facciones; pero, al igual que Belgrano, se ve envuelto en ellas, muy a su pesar. (14)

Desde esa posición particular escribe sus *Memorias*. Si su motivación inicial, como ya se dijo, fue completar lo escrito por Belgrano acerca de la batalla de Tucumán, en efecto lo consigue, pero yendo mucho más allá de la batalla de Tucumán: escribiendo su gran

relato de todas las guerras, Paz completa a Belgrano en un sentido aun más amplio (como si fuese posible plantear un caso contrafáctico y preguntarse qué hubiese pasado con Belgrano de no haber muerto en 1820). Escribiendo, por otra parte, su lección militar como legado a los jóvenes, puede decirse que las *Memorias* de Paz ocupan el lugar que deja vacante San Martín, por el hecho de que San Martín no ha escrito memorias. Sarmiento, por lo pronto, presupone que "San Martín ha debido dejar memorias escritas". Esta premisa, que resulta equivocada, se basa en la convicción, muy sarmientina, de que la "capacidad de escribir" ha de ser considerada como "una dote militar". Tal requisito, que San Martín no cumple, se verifica en el general Paz, por lo cual Sarmiento encuentra en sus *Memorias póstumas* un ejemplo digno del mayor elogio. (15)

Puede decirse entonces que, con su participación en las guerras civiles, en la guerra contra Brasil y en las guerras contra Rosas, tanto como con la escritura de sus *Memorias*, el general Paz *completa* al general Belgrano y *suple* al general San Martín. Interviene conflictivamente en las guerras civiles, pese a ser hostil a la lucha facciosa, y no menos conflictivamente en las guerras contra Rosas: en las perturbadoras grietas que se producen de continuo en las alianzas que se establecen para enfrentarlo, parece por momentos ser el único que consigue estar por encima de las divisiones internas o de los localismos provinciales. Belgrano ha muerto en 1820 y San Martín se ha ido a Europa en 1824 (sin manifestar, desde entonces, otro gesto considerable que la harto problemática donación de su sable corvo a Juan Manuel de Rosas). José María Paz interviene, por lo tanto, con esa doble función de completar y relevar: doble función que define tanto sus acciones como la escritura con la que da cuenta de tales acciones.

Es sin duda por su concepción netamente combativa de la escritura que Sarmiento pone la capacidad de escribir entre las dotes militares. Y si satisface como nadie ese requisito, hay que advertir que lo hace en los términos particulares en que combate (y en que escribe). No es por los desbordes intempestivos de una exaltación belicosa que esa correlación sirve para definir sus *Memorias*, porque no sólo no escribe de esa manera, sino que tampoco combate de esa manera. A Sarmiento pudo caberle la conocida invectiva de Alberdi, que lo acusó de ser "un montonero de la prensa". Pero el criterio del general Paz de que el orden y la planificación sirven para desactivar las formas

irregulares de la montonera, que debe aplicarse al modo en que organizó con rigurosa disciplina a sus tropas y sistematizó el orden de sus movimientos en las batallas, le cabe por igual a la escritura de las *Memorias*. Así, "la preocupación por la disciplina, la organización y el respeto de las jerarquías, abundantemente tematizadas en las *Memorias*, tiene su versión en el nivel de la escritura". (16)

Paz declara no contar con un "plan trazado de antemano" para escribir sus *Memorias*. (17) Pero es quizá por eso que el texto pone una y otra vez en superficie las pautas de su propia organización: "seguiré un orden rigurosamente cronológico en cuanto me lo permita la más fácil explanación de los sucesos", dice por ejemplo, aunque en otros momentos privilegia en cambio un mejor ordenamiento de la exposición antes que la sucesión de la cronología real: "Todo esto sucedió en tiempo posterior, pero lo refiero ahora por no volver sobre ello otra vez". En todo caso, Paz está siempre poniendo orden a la exposición (y este sentido del orden que rige al texto en general se traduce, en el nivel de la construcción de cada párrafo y de cada oración, en una idea muy precisa de la coordinación y de la subordinación, con lo que el relato adquiere una apreciable fluidez). Puede no tener un plan previo de escritura, pero en cambio planifica constantemente sobre la marcha (puede carecer de una estrategia total para concebir su obra, pero no de tácticas de escritura). El texto se organiza siempre y se impone límites: "me hago suma violencia —admite en un momento determinado— para no dejar correr mi pluma".

Los principios organizativos de su escritura son, entonces, bien claros: no perder el orden, no perder el hilo, no perder la calma. (18) Es sobre la base de esta afinidad metodológica que se conectan su capacidad de escribir y sus dotes militares, de modo tal que la escritura de las *Memorias* funda la posibilidad de ver esos dos planos como un continuo. Y en ese continuo que la escritura funda puede incluso verse cierta convergencia entre la formación latinista de Paz y su formación militar: dos órdenes desde luego diversos, y hasta antagónicos si de proyectos de vida se trata, que sin embargo se entrecruzan en la figura del escritor estratega o en la figura del general lector.

¿Juicio histórico o legítima defensa?

Esta particular disposición de lectura y de escritura, de experiencia

y sentido, de recuerdo y documento, de saberes y de legados, hace que las *Memorias póstumas* se aparten tanto de las convenciones básicas del género autobiográfico (no puede decirse que Paz tenga el propósito prioritario de contar aquí su vida) como de las inflexiones que asume el género en este período (ese afán de defender el buen nombre y justificarse públicamente con que Adolfo Prieto lo ha definido). Su texto no sigue las formas del *relato del yo* más que cuando lo imponen las condiciones políticas y militares; es decir, cuando la prisión le impone un repliegue sobre sí mismo. Y no toma las formas de la autodefensa más que al referir los sucesos más controvertidos de la guerra civil, como si a la narración misma en ese tramo la ganara el estado de luchas y divisiones internas que también en los episodios que se narran pasan a estar en primer plano.

De hecho, la participación en la sublevación de Arequito (de enero de 1820) es el primer episodio que lo obliga a apelar a este tipo de argumentación. Y en ese sentido expresa: "No me empeñaré en justificar el movimiento de Arequito, pues si él fue un error, no puede desconocerse que se ha empleado generalmente una severidad y acrimonia inaudita para juzgarlo". No hay que olvidar que la participación en la guerra civil es algo que, en su conjunto, Paz asume como una imposición de la que quisiera apartarse y no puede. Y es dentro de ese marco general donde puede darse un episodio del que tenga que retractarse.

Pero más que justificar sus acciones del pasado, lo que hace Paz es responder a los ataques de sus enemigos, que son por definición inexactos e injuriosos: "Me he detenido también sobre esto —dice—, porque ha sido otro de los hechos con que se ha procurado denigrar mi conducta y la del ejército, desfigurándolo"; o también: "quiero consagrar algunas líneas para destruir las groseras calumnias de nuestros enemigos"; o también: "es con la más clara mala fe que se me ha hecho ese reproche". Antes que una necesidad general de autojustificación, lo que se advierte en sus *Memorias* es una muy concreta lucha de versiones, que es por sobre todas las cosas una lucha contra la calumnia y la mala fe. Estos rasgos se presentan tan sólo con el relato de la guerra civil, y no antes; pero más que hacer referencia a las hostilidades mutuas, el texto de Paz las prolonga en esa lucha de versiones en la que él aparece como víctima de la injusticia y de la ingratitud ajenas.

Es decir que apenas si puede decirse que responda *por lo que ha*

hecho, más bien responde *a lo que le han dicho*. En esta vertiente polémica, no hay en las *Memorias póstumas* un interlocutor tan significativo como el general Lamadrid (que es a la vez un aliado y un antagonista, según se dan las cosas durante la guerra civil). Sabiendo que los testimonios memorísticos proporcionarán los materiales indispensables a los historiadores, (19) Paz se siente impelido, no ya a justificarse por sus acciones, sino a responder a la versión de los hechos que entregan las *Memorias* del general Lamadrid. (20) Pone en duda entonces la capacidad de Lamadrid para recordar ("Lo más cierto es que, evocando sus recuerdos el general La Madrid, al tiempo de escribir sus Memorias, se le han presentado ideas confusas y sobre ellas ha compuesto su indigesta relación"), o comprender ("Él confunde las quejas de las provincias de otro tiempo, con lo que pensaba entonces, y que seguramente no comprendía, o ha olvidado"), o directamente lo declara falso ("No necesito esforzarme para probar que tengo por apócrifa toda la relación").

Por cierto, el tono puede exasperarse hasta los niveles que son propios de la polémica, y entonces Paz pasa a una desafiante segunda persona ("Yo podría ahora mismo preguntar al general La Madrid: ¿cree o no que hubo coacción en la elección que se hizo en su persona para gobernador de La Rioja? [...]. Si hubo coacción, la culpa es suya"); pero el uso de esa segunda persona no se propone refutar o persuadir a Lamadrid, sino ponerlo en evidencia ante la mirada de un tercero que es el verdadero destinatario de las *Memorias póstumas* ("No digo, pues, esto para convencerlo a él, sino para que lo entienda el que leyere estos apuntes y particularmente nuestros militares jóvenes").

Es evidente que la experiencia personal y directa que el general Paz ha tenido de los acontecimientos es lo que le permite replicar a las calumnias y, sobre todo, desmentir al general Lamadrid. Pero en la medida en que el lugar del que las *Memorias póstumas* derivan su escritura es tanto la evocación de las experiencias vividas como la lectura de los textos ajenos, es significativo que Paz a menudo refute a Lamadrid no ya desde la experiencia, sino desde una lectura muy aguda que detecta la debilidad de lo escrito por el otro: una debilidad que no radica en su inadecuación con lo que de verdad ha pasado, sino en las fallas internas de su sistema narrativo y probatorio, considerado como tal. De hecho, Paz advierte: "Carezco absolutamente, lo repito, de toda otra noticia o documento para hacer estas observaciones que las que me suministran las mismas memorias

del general La Madrid [...]. Por tanto, deben considerarse estos renglones, al menos en la parte que vamos, menos como una refutación que como un juicio crítico del escrito del General".

Se trata, otra vez, de la capacidad de Paz para constituirse como lector y hacer de la lectura la motivación para escribir.

Pero poco importa que el criterio que se plantea para sus *Memorias* sea esencialmente narrativo, poco importa que él mismo se ponga límites y en más de un momento diga que va a narrar suspendiendo todo juicio acerca de los hechos a los que hace referencia. Al narrar, como lo hace, desde una fuerte afirmación de saberes, se le vuelve discursivamente imposible conformar un relato sin al mismo tiempo abrir juicios. Esa afirmación, como fundamento discursivo de sus *Memorias*, torna inseparables el relato y el juicio histórico: ya no puede narrar sin de alguna manera establecer lo que se ha hecho bien y lo que se ha hecho mal. Y esta inflexión no se debe al cruce de hostilidades dominante en la guerra civil, donde incluso de los aliados hay que desconfiar; por el contrario, es en el primer tramo del texto, dedicado a las guerras de independencia, donde el registro del juicio histórico se acentúa.

El exilio en Río de Janeiro, que es signo de la adversidad y del infortunio de Paz, le concede al mismo tiempo esa relativa distancia con la que puede formular un juicio histórico acerca de los hechos en los que participó: de los más lejanos y de los más recientes. Algo de esa distancia ya estaba mientras se encontraba involucrado en los acontecimientos: algo ya había en él de discordancia y de apartamiento, por comprometido que estuviera en el curso de los hechos. En las *Memorias póstumas* se puede ser, a un mismo tiempo, juez y parte. La diversidad de sus saberes le permite ocupar posiciones también diversas: ser defensor, ser testigo, ser fiscal, ser juez.

La "novela" del general Paz

"Me cuesta trabajo hablar de mí mismo", admite, en un momento dado. La frase resulta por lo menos curiosa, si consideramos que forma parte de un texto de memorias. Si, aun más, la consideramos por ejemplo desde Sarmiento, que no podía sino hablar de sí mismo incluso en los textos en que no tenía por qué hacerlo, la frase no sólo resulta curiosa, sino hasta paradójica, absurda, inverosímil.

Admitiendo que le cuesta trabajo hablar de sí mismo, Paz expresa la manera peculiar en que sus *Memorias póstumas* se insertan en el

género de los relatos del yo. Justamente por estar escrito en situaciones de infortunio y de adversidad, el texto puede verse —y así lo hace José Luis Romero— como una forma de desahogo o de desquite. (21) Paz "no sabe quejarse", dice Romero, al tiempo que advierte que no le faltan razones para quejarse. (22) Las *Memorias* son, entonces, el texto que escribe sobre sí alguien a quien le cuesta trabajo hablar de sí, y son también una queja amarga de alguien que no sabe quejarse. Como desquite, es un texto que interpela (interpela a Lamadrid, para la polémica; o a los militares jóvenes, para darles una lección; o a su hijo —y por extensión a la posteridad toda— para legarles los recuerdos). Como desahogo, algo tiene de soliloquio, algo tiene de monólogo, y en este aspecto parece pesar sobre él su relativa marginación en el exilio brasileño.

Escribe, efectivamente, un relato del yo, pero no por el camino más obvio. Como hemos dicho, apenas si habla de su vida personal: nada sabemos de él antes de su incorporación al ejército de Belgrano y, en adelante, poco o nada sabemos de él fuera de lo atinente a su acción militar y política. En el relato de los sucesos históricos, puede asumir las dos perspectivas con que se sostiene el discurso de las memorias, ya que es casi siempre un actor principal en los acontecimientos históricos, y a veces es también un testigo privilegiado (o un lector privilegiado).

No es, sin embargo, el relato de la propia vida, ni la centralidad del protagonismo histórico, ni la condición de testigo de su tiempo, lo que sostiene las *Memorias póstumas* como un relato del yo, como construcción de una subjetividad. Esa subjetividad se constituye, en todo caso, antes que en una posición testimonial, en una estrategia narrativa: se constituye en la narración de una carrera militar. En este sentido, puede decirse que estas *Memorias* son a la literatura argentina lo que las novelas de aprendizaje y de ascenso social son a la literatura europea en esa misma época. Es evidente que esa clase de novelas no puede ser escrita todavía en la Argentina (ya sea por las condiciones de la organización y la movilidad social, como por las condiciones de la escritura literaria). Pero lo que Paz escribe es una variante de esa forma novelística: escribe la historia de aprendizaje y ascenso de un joven de provincias, y ése es, al fin de cuentas, su gran relato del yo. Sólo que lo hace en términos específicamente militares, y bajo la forma predominante de la memoria militar: es un aprendizaje de las formas de la guerra y es un ascenso en las jerarquías del ejército. Aquí

la carrera militar no representa, como por ejemplo en *Rojo y negro* de Stendhal, una de las maneras de conseguir un ascenso social. El ascenso en la carrera militar no *genera* un ascenso social (que Paz, por otra parte, no hubiera necesitado), sino que ocupa su lugar. Ocupa su lugar socialmente, y ocupa su lugar en la tradición literaria. La movilidad social es en este caso movilidad vertical a través de los grados militares.

Con esta "novela" de aprendizaje, cuya acumulación de saberes más adelante sostendrá la posición del juicio histórico, comienza su relato del yo. Ese aprendizaje se debe sobre todo a San Martín, por breve que haya sido su paso al frente del Ejército del Norte, y en alguna medida también a Belgrano, por lo que, a la vez que comienza su formación (o su instrucción, en sentido estricto), Paz se inscribe en la más prestigiada tradición de los grandes hombres. Aprende rápido y bien. Tan bien, que aprende mejor que ningún otro. Y tan rápido, que la dinámica de los ascensos militares no sigue el ritmo de esa competencia cada vez mayor: pronto aparece sabiendo más que sus superiores (puede entonces corregir "las desconcertadas maniobras que había hecho esa tarde el Comandante", o puede aconsejar adecuadamente, siendo apenas un capitán, al coronel Balcarce, para instarlo a modificar una decisión incorrecta).

De cualquier manera, el aprendizaje y el ascenso terminan superponiéndose, y en esa superposición se va destacando cada vez más ese yo que Paz coloca en primer plano, antes por mérito del soldado que por prerrogativa del narrador. Los superiores lo reconocen: Belgrano le expresa su plena aprobación y también su confianza (una confianza que Paz, dada su juventud y su clase, juzga extraordinaria) (23); Balcarce lo designa en su testamento como único albacea; San Martín, si bien pudo tener respecto de él alguna prevención a partir de la sublevación de Arequito, termina por hacerle justicia: "el doctor Gil escribía de Europa que yo era el único jefe de quien hablaba bien San Martín". El relato del yo destaca a su héroe hasta volverlo único: el único que merece confianzas, el único albacea, el único jefe elogiado.

Así definido, comienza a realizar acciones singulares. Sin abandonar la certeza de la necesidad de mantener un principio de reunión y de no dispersarse, y sin traicionar eso que se denomina, significativamente, *espíritu de cuerpo*, empieza a brillar en la audacia de las iniciativas personales. Poniendo en riesgo su vida, por ejemplo,

se separa en un solitario avance de reconocimiento; o bien, a causa de su temeridad, queda separado de la tropa y corre grandes peligros. Las circunstancias (y los errores que cometen los que mandan y que él, aun como subordinado, no deja de percibir) lo obligan a desligarse y a destacar su yo personal del nosotros de su compañía, tal como acontece en Ayohuma:

> Mi disgusto era sumo en esos momentos, tanto por el éxito que preveía de la batalla, cuanto por el descrédito que iba a caer sobre mi regimiento, cuya gloria apreciaba como la mía propia. No pudiéndolo remediar, tomé una resolución individual, que fue la de separarme y dirigirme a nuestra izquierda, con el fin de presentarme al coronel Zelaya, jefe de la caballería de aquel costado, pedirle un puesto cualquiera en su regimiento y salvarme de ese modo de la deshonra que pensaba iba a cubrir a mis compañeros.

El aprendizaje y los ascensos sostienen estos relatos de la intrepidez de Paz, y así las *Memorias* resuelven su formulación —ciertamente particular— de los relatos del yo.

Mientras Sarmiento publica sus *Recuerdos de provincia*, Paz está escribiendo esta otra gran fábula del autodidacta. En cierto sentido, su figura invierte la de Sarmiento: sus estudios de joven de buena posición en el colegio de Monserrat, al que Sarmiento quiso y no pudo acceder, lo eximen de ese sentimiento ambivalente respecto de una formación libresca institucionalmente organizada y lo alejan de la historia del joven pobre que se las arregla aprendiendo solo. (24) Pero su figura se corresponde con la de Sarmiento si se piensa en las estrategias de configuración de un yo desplazadas del ámbito social general al específico ámbito militar, ya que en definitiva sus *Memorias póstumas* efectúan ese mismo desplazamiento. En ese ámbito, Paz carece de toda instrucción formal, de una formación sistemática y regulada pese a lo cual consigue darse a sí mismo una competencia tal que luego le permite acceder a los lugares de mando más importantes. Con la correspondiente traslación a la lógica del soldado, también cuenta la historia de los méritos del autodidacta. Sin ser un militar “de carrera”, al modo de San Martín, consigue definirse en términos de una carrera militar. Y en ese relato de su formación bélica y de sus progresos en el escalafón, encuentra en un principio una manera

adecuada para hablar de sí mismo.

Los padecimientos de Paz (25)

Las *Memorias* de Paz van así diferenciando a ese *yo* del conjunto de oficiales indolentes y erráticos, tanto como del conjunto de soldados improvisados y en su mayoría ineptos. Pero incluso cuando comienza a desligarse en posiciones de avanzada, o a destacarse por una comprensión especialmente lúcida de las distintas circunstancias que se presentan, hay dos aspectos que nunca se dejan a un lado: en primer lugar, el respeto por las jerarquías militares; después, el sentimiento de pertenencia a un cuerpo. Por eso, su merecida singularidad, más que expulsarlo hacia afuera del orden del ejército, lo va impulsando hacia arriba, pero dentro de ese mismo orden, y lo lleva hasta el grado máximo (después de la guerra de Brasil, Paz llega a general). (26)

Sin duda, y en términos de situaciones de combate, el aislamiento excesivo resulta extremadamente peligroso: quien se separa del orden del conjunto pone en peligro su vida (y aun el éxito de toda una operación). De hecho, en una de esas circunstancias Paz será tomado prisionero: "Estaba casi solo, es decir, sin mis ayudantes, a la cabeza de la infantería que mandaba el coronel Larraya, y al separarme adelantándome me siguió solamente un ayudante, que lo era de Estado Mayor, un ordenanza y un viejo paisano que guiaba el camino" (por un error de este paisano, queriendo dar con un atajo, se cruzan con un grupo enemigo, y es capturado). Lo propio había ocurrido antes, en el episodio en que resulta herido en su brazo: "Venía solo, porque el portaestandarte Ferro, que me acompañaba, había recibido un balazo, en la carga, que lo había hecho retirarse […]. En este momento sentí un fuerte golpe en el brazo derecho" (el episodio demuestra el peligro de separarse del conjunto, pero al mismo tiempo marca todo un momento de la individualización de Paz: aquí se origina el famoso apodo con que se habrá de identificarlo: el manco).

El aislamiento aparece también claramente lamentado en todo el tramo en que Paz da cuenta de sus años en la prisión, ya que el cautiverio no consiste al fin en otra cosa que en aislarlo de todo contacto político (aunque no tanto del contacto familiar): "A mí me colocaron bajo un árbol con un centinela, algo retirado de todos"; "mi situación iba a ser más penosa: la soledad iba a devorarme"; "yo jamás había estado en Santa Fe, y a nadie conocía; era seguro que hubiera

sido traicionado por cualquiera de quien me hubiera valido"; "la incomunicación era más rigurosa que nunca y mi soledad era completa. Esta soledad fue mi mayor tormento durante la prisión". Es decir que le sirve distinguir su yo de un nosotros, porque gracias a eso se destaca a los ojos de sus superiores y va obteniendo los sucesivos ascensos con los que consolida su carrera. Pero al mismo tiempo desaprueba toda salida individual del orden colectivo, lo que resulta acorde con su preocupación por la disciplina de las tropas, y entiende por su propia experiencia hasta qué punto el aislamiento no es en última instancia otra cosa que una forma de neutralización.

Por eso, a la vez que en el tramo inicial del relato de aprendizaje las *Memorias* resuelven la cuestión de la definición de un yo, pronto se plantea otro problema: el de la articulación o rearticulación de ese yo en un nosotros. Son tan significativos en el texto los momentos en que se destaca y por eso se aísla, como los momentos en que se esmera por reintegrarse al grupo de combate al que pertenece. Incluso cuando juzgue que se procede de manera equivocada, considera que no puede apartarse por completo de los suyos (cosa que sucede, por lo pronto, con la lamentada sublevación de Arequito: "Todos mis amigos particulares estaban comprometidos y me resolví a seguir su destino" (27)). De esta manera, las *Memorias póstumas* tienen que trazar un doble movimiento: uno de separación del yo, y otro de reincorporación de ese yo (eventualmente, de un yo ya jerarquizado, de un yo en posición de mando) a un determinado *nosotros*. En el primer tramo, José María Paz encuentra la eficacia de un relato de iniciación, pero el segundo tramo se le vuelve muy conflictivo.

Ésta es la gran dificultad que tematizan las *Memorias póstumas*, después de haber contado con éxito la "novela" de aprendizaje del principio: Paz fracasa una y otra vez en sus intentos de integrar un *nosotros*. Ocupando todavía un lugar de subalterno, sufre el recelo de sus superiores, que se sienten afectados por sus "principios severos": "Me asaltaba la sospecha de que mis jefes inmediatos querían separar, en los momentos de entrar a aquella rica población, a un hombre cuyos principios severos, que ellos conocían muy bien, sería un censor importuno de cualquier acto irregular". Aquí se advierte de qué manera el apartamiento, que en un sentido muestra el modo en que Paz se destaca en sus acciones arriesgadas o en sus juicios certeros, en otro expresa una forma de desconfianza y de castigo, y no ya por parte de los enemigos, durante la prisión, sino por parte de los propios jefes.

Paz accede a los lugares de mando, después de atravesar por mérito propio todas las capas de la jerarquía, y luego de acumular y ordenar todos los saberes que legitiman el lugar de autoridad (un lugar que él había sabido respetar como subalterno, aun cuando su pericia militar superara ya la del jefe al que debía obedecer y al que, en todo caso, como ya se vio, aconsejaba y persuadía). En esa posición de mando encuentra, sin embargo, nuevas dificultades. Principalmente, para ser obedecido, menos por una voluntad de insubordinación en los subalternos que por una resistente indolencia o una irreversible impericia. Con gran frecuencia choca con el hecho de que sus órdenes no se cumplen, o no se cumplen tal como él las ha dado. Una y otra vez tiene que repetir sus indicaciones con firmeza, y hasta amenazando con pena de muerte, para que las acaten; a veces le ofrecen alguna resistencia, o le ponen pretextos endebles, o le obedecen pero a desgano; otras no las cumplen por pura torpeza; otras aparentan obedecerle pero en verdad no lo hacen; otras cuenta con que determinada cosa que pidió ya fue hecha, y en el momento decisivo se encuentra con que no ha sido así.

En las *Memorias póstumas* es tan fundamental la definición de un "yo" como la imposibilidad de definir un "nosotros". Como subalterno, respecto de sus jefes, o como jefe, respecto de los otros jefes o de sus subalternos, la carrera de Paz insiste en estos mismos desencuentros. Paz no puede delegar: nada de lo que le encarga a un subordinado se hace o, si algo se hace, se hace mal. Su presencia se vuelve indispensable por las constantes dificultades para hacer funcionar adecuadamente el sistema jerárquico y disciplinario del ejército que haría que su voluntad se prolongara en los demás. Esa instancia se vuelve muy complicada: en todo tiene él que estar, porque no consigue extender la eficacia de su yo sobre los otros. El aislamiento, que en la definición de un yo marcaba un primer momento de recorte e individualización, ahora expresa sus problemas para imponer su saber de mando sobre los demás.

Esta imposibilidad de afianzar un nosotros hace que sufra, además de la hostilidad de los enemigos, el recelo y la desconfianza de sus aliados (como ocurre, en particular, con Lamadrid o con Lavalle). Por cierto lo respetan y le reconocen sus méritos, pero también Rosas lo respeta y le reconoce sus méritos (de hecho, lo tiene en sus manos durante casi ocho años, y no lo ejecuta. Y en más de un momento procura tentarlo para ponerlo a su servicio, pero, como es obvio, sin

resultado). De esta manera queda en un lugar desacomodado, descolocado, demasiado por encima de la altura de los hombres a quienes tuvo que mandar.

Desde ese lugar escribe sus *Memorias*. Como dice Luis Alberto Romero, fue un guerrero, pero no un político: no supo arrastrar voluntades tras de sí. (28) Desde la lógica de la guerra, escribió uno de los grandes relatos argentinos del siglo XIX y acumuló además todos los saberes y todos los registros con que pueden ligarse la organización del Estado como aparato de guerra y los valores simbólicos de la argentinidad. Desde la lógica de la guerra, definió un relato sobre sí mismo y expresó una dramática dificultad para extenderlo a otros.

Si *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, al afirmar su candidatura con prescindencia de toda alianza, fusionó el pasado de la historia personal con el pasado de la historia nacional y adquirió una fuerte proyección de futuro, fue precisamente porque se trataba de una postulación política. Las *Memorias* de Paz, en cambio, sólo pudieron aparecer póstumas: tuvo que morir su autor para que, además de la vuelta atrás del pasado, pudiesen tener también una lectura en el futuro, tal vez porque fueron escritas por alguien que, en definitiva, ya no esperaba nada.

Bibliografía

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Bartolomé Mitre, "En el centenario del General Paz" (1891), *Arengas*, Buenos Aires, Biblioteca *La Nación*, 1902.

Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

José Luis Romero, "Paz en sus *Memorias*", *La experiencia argentina y otros ensayos* (selección y prólogo de Luis Alberto Romero), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Luis Alberto Romero, "Prólogo" a José M. Paz, *Memorias* (selección de Martha Cavilliotti), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

Domingo Faustino Sarmiento, *Vida de San Martín*, Buenos Aires, Claridad, 1950.

Isabel Stratta, "El género autobiográfico en el siglo XIX", en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, 1, *Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

Juan B. Terán, "Paz escritor", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, III, 9, enero-marzo de 1935.

1- Ver para esta cuestión el fundamental trabajo de Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982 (la primera edición es de Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966).

2- José María Paz, *Memorias póstumas*, I, Buenos Aires, Albatros, 1945.

3- Antes habla también de "este recuerdo destinado a mi hijo". Es importante considerar que Paz tenía la afición de escribir diarios personales, con un sentido plenamente privado, y que extendió esta afición a su esposa y a su hijo mayor. Juan B. Terán señala este aspecto en "Paz escritor", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, III, 9, enero-marzo de 1935.

4- Así, puede decir por ejemplo: “Esta circunstancia explicará una duda que se habrá ocurrido mil veces *al que lea estos renglones*” (el destacado es mío).

5- Se lee en el Tomo II de las *Memorias*: “Esta carta y otras muchas que hacen juego con estas memorias deben estar entre mis papeles, que tengo poquísima gana de hojear. Si mi hijo después quisiese tomarse el trabajo de buscarlas y darles el lugar conveniente, puede hacerlo. Yo, que no tengo ni la práctica ni la costumbre de andar entre legajos, mal podría desempeñarme”. El impulso al recuerdo y a la escritura contrasta con el desgano para releer y corregir, y para buscar documentos. Esa disposición, y esa falta de disposición, dan el tono de las *Memorias*. Por cierto, su hijo se ocupó de editarlas un año después de su muerte.

6- El tramo de las *Memorias* referido al sitio de Montevideo, al igual que el tramo referido a la guerra con Brasil, se han perdido.

7- Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976 (el destacado es de Sarmiento). José María Paz es boleado en el episodio en que lo toman prisionero. Así, la manera en que Rosas lo denominaba, “el manco boleado”, alude a los dos traspiés más graves de su carrera militar: la herida que le inutilizó un brazo, y la acción que hizo que lo capturaran y lo tuvieran prisionero.

8- La situación es recurrente. Por ejemplo: “Se puede conocer a los que han llenado cumplidamente sus deberes, por el aire de sus semblantes”; “con la claridad del siguiente día me desengañaron los semblantes”; “los semblantes me revelaron la viveza de los deseos comunes, y fue preciso toda mi autoridad para contrariarlos”; “luego se habló de las circunstancias de mi prisión, y satisfice a cuantos quisieron saber, pero sin dejar de observar los semblantes de todos los que me rodeaban” (los otros, para saber, interrogan; a Paz le basta con semblantear).

9- José Luis Romero señala, sobre un horizonte general de semejanzas, dos matices que distinguen a Paz y a Sarmiento: en primer lugar, hay en la escritura de Paz menos pasión que en la de Sarmiento; en segundo lugar, hay en Paz una disposición a la indulgencia comprensiva hacia los gauchos que en Sarmiento raramente aparece. Ver José Luis Romero, “Paz en sus *Memorias*”, en *La experiencia argentina y otros ensayos* (selección y prólogo de Luis Alberto Romero), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989. El artículo apareció por primera vez en *Sur*, nº 255, noviembre-diciembre de 1958.

10- En lo atinente a la carneada, las observaciones de Paz se inscriben en el mismo registro que otro texto —“El matadero”, de Esteban Echeverría—, que ya había sido escrito pero no publicado: “La carneada —dice Paz—, es decir, la matanza de reses para el abasto del ejército ofrecía cada día el espectáculo más repugnante, por el desorden, por el desperdicio y por la intolerable algazara que reinaba durante toda la operación”.

11- Dice Luis Alberto Romero (“Prólogo” a la selección de las *Memorias* de José María Paz, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979): “Ordenar su ejército fue su preocupación primera, acaso porque creyó que era el camino que le estaba dado para ordenar a la sociedad toda”. De cualquier manera, esta

correspondencia no necesariamente implica una voluntad de militarización total. En más de un pasaje, Paz se ocupa de refutar la acusación que se le dirige de querer militarizar toda la sociedad, y para hacerlo distingue esfera militar y esfera política (aunque no por eso desconoce su mutua dependencia, ni deja de expresar sus prevenciones respecto de la utilización política de las fuerzas militares). En efecto, el ordenamiento y la regularización que Paz impone a sus tropas no se extiende en una aplicación social directa; más bien hay una relación de analogía entre las necesidades de una y otra esfera.

12- Ver Isabel Stratta, "El género autobiográfico en el siglo XIX", en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina 1, Desde la Colonia hasta el romanticismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.

13- Bartolomé Mitre, que instaló tanto a Belgrano como a San Martín en el punto más alto del panteón de los próceres nacionales con los libros que respectivamente les dedicara en 1858 y 1887, equipara a Paz con San Martín precisamente en términos de la capacidad militar: "En el espacio de un siglo, la República Argentina ha tenido dos grandes generales tácticos que en vida se llamaron San Martín y Paz [...]. El general Paz es uno de esos genios trascendentales en el orden militar y moral. Después de San Martín, que es nuestro numen guerrero, él es nuestro primer maestro" (Bartolomé Mitre, "En el centenario del General Paz" (1891), *Arengas*, Buenos Aires, Biblioteca La Nación, 1902).

14- Dice en el Tomo I de las *Memorias*, a propósito de su controvertida participación en la sublevación de Arequito: "Para que el señor Álvarez no se escandalice si llegase a leer estos renglones, sepa que el objeto de algunos de los que concurrieron al movimiento de Arequito, fue sustraer el ejército del contagio de la guerra civil, en que imprudentemente quería empeñarlo el Gobierno, para llevarlo al Perú a combatir a los enemigos de la independencia, que era su primera y principal misión. Se quiso hacer lo que hizo el ilustre general San Martín, y ojalá hubiera hecho también el general Belgrano".

15- Domingo F. Sarmiento, *Vida de San Martín* (recopilación), Buenos Aires, Claridad, 1950.

16- Isabel Stratta, "El género autobiográfico en el siglo XIX", *op. cit.*

17- Justifica así las posibles repeticiones que pueden aparecer en su texto, ya que además escribe con grandes interrupciones y sin estar dispuesto a releer lo ya escrito.

18- Dice Paz: "Iría muy lejos en esta reflexión si me dejase llevar de cuanto sugieren mi imaginación y mi memoria; acaso tampoco podría conservar la calma que no quiero perder. Basta".

19- Por eso dice Paz: "Ocurre aquí una singular contradicción con lo que han dicho otros no menos equivocados que el señor La Madrid, que pondrá en conflicto al futu ro historiador de nuestras guerras civiles". La ampliación del espectro de lectores posibles de estas *Memorias*, más allá del destino original de la familia, incluye ahora

también a los historiadores del futuro.

20- Las *Memorias* de Gregorio Aráoz de Lamadrid se publicaron tardíamente, en Buenos Aires, en 1958. Paz había tenido acceso a los manuscritos, con los que discute en varios pasajes. A su vez, Lamadrid replica en un texto que apareció en 1855 bajo el título de *Observaciones sobre las Memorias póstumas del brigadier general D. José M. Paz*.

21- También habla de desquite Juan B. Terán en "Paz escritor", *op. cit.*

22- José Luis Romero, "Paz en sus Memorias", *op. cit.*

23- "Juventud" y "clase" son, efectivamente, los ejes sobre los que se desarrollan los méritos de esta "novela" de aprendizaje: "Siempre merecí al general Belgrano cierta disposición favorable que lo inducía a algunas confianzas, que, atendida mi juventud y mi clase, no dejaban de ser extraordinarias". La historia del joven que asciende de clase se cuenta aquí en una acepción diferente de la palabra "clase".

24- Aun así, no hay que olvidar la significación que tiene también para Paz la definición de una posición de lector. Por eso bien puede acercarse, al describir su situación de prisionero en Santa Fe, a las consideraciones que hace Sarmiento en lo que al acceso a los libros se refiere: "La lectura —escribe Paz— era mi sola distracción, pero era dificilísima en un país donde se carece de libros; es portentosa la falta que hay de ellos […]; todo lo que es raciocinio y entretenimiento estaba desterrado de aquella ciudad".

25- La primera edición de las *Memorias póstumas* de Paz expresa en el subtítulo: "Comprenden sus campañas, servicios y padecimientos desde la guerra de la Independencia hasta su muerte". Esta mención a los padecimientos expresa el lugar desde el cual el texto es escrito, más que sus contenidos.

26- Se entiende así que en las *Memorias póstumas* se concilie una sostenida discusión de la aptitud de mando de los superiores, con una férrea postura en contra de toda insubordinación: la presión de Paz lo hace ascender en la jerarquía, justamente sin poner en cuestión el principio jerárquico.

27- Dice más adelante: "no podía abandonar a aquellas gentes, y tuve que acompañarles hasta la conclusión". Y luego, en relación con el Ejército Libertador de Lavalle, expresa una gran contrariedad por verse separado de sus compañeros en combate: "Lo que por mí pasaba era extraordinario, figurándome a mis compañeros en un combate en que no podía tomar parte y ayudarles […]. Este tormento duró toda la tarde". Este "tormento" remite al de la soledad del cautiverio.

28- Luis Alberto Romero, "Prólogo", *op. cit.*

FERVORES PATRIOS: JUANA MANUELA GORRITI
por Graciela Batticuore

En 1865 los diarios de Buenos Aires prestan una particular atención a las noticias y las opiniones que circulan en torno a un nombre de mujer. Juana Manuela Gorriti (1819-1892), la autora de "La Quena", "Güemes", "La hija del mazorquero", "El guante negro" y algunos otros relatos conocidos a través de diversos semanarios de Lima, La Paz y Buenos Aires, publica su primer libro. *Sueños y realidades* es el sugerente título editado por Carlos Casavalle y largamente promocionado por su amigo Vicente Quesada, quien asume también el cuidado del volumen. Desde hacía un año *La Revista de Buenos Aires* había alentado entre sus lectores porteños —y en especial entre las lectoras— la suscripción que permitiría concretar una obra varias veces demorada por diversos percances: los manuscritos que viajaban por barco del Perú a la Argentina se pierden tres veces consecutivas y la escritora debe recomponer los relatos a partir de borradores precarios, puesto que "no guarda copia" de sus producciones, según asegura Quesada.

El libro surge entre esta borrasca romántica de la pérdida, que lo vuelve sin duda codiciado para quienes lo esperan pero, además, la aparición de la obra —que sale en entregas semanales— coincide con un episodio estruendoso en la biografía de la autora. El 27 de marzo de 1865 Isidoro Belzú, presidente de Bolivia, líder popular y ex esposo de Juana Manuela, es asesinado por un antiguo enemigo político en el interior del Palacio de Gobierno: el general Melgarejo lo mata a traición cuando Belzú se disponía a un reencuentro conciliador con su adversario.

La escritora junto al pueblo

Radicada desde hacía casi veinte años en Lima, Gorriti se encontraba por esos días visitando a su hija en La Paz, donde la

sorprende el episodio. Allí se hace cargo del sepelio y de los actos de homenaje públicos en una ciudad obviamente convulsionada y violenta. Los partidarios del caudillo asesinado traman una conspiración contra Melgarejo y por fin fracasan: Juana Manuela Gorriti participa de los preparativos del complot y del enfrentamiento político que intenta derrocar al inminente gobernador de Bolivia.

Varios factores intervienen para que la mencionada suscripción resulte exitosa: a la celebridad de los trabajos de Gorriti conocidos hasta entonces por sus colaboraciones en *La Revista del Paraná* y *La Revista de Buenos Aires* se suma el suceso periodístico que ahora se articula con el papel que desempeña en el entramado político de La Paz. De este modo, *Sueños y realidades* concentra las expectativas por conocer secretos y develar enigmas sobre su vida azarosa y rica.

La importancia del hecho editorial es tan evidente que un anónimo cronista de *La Nación Argentina* lo explicita el 19 de julio de 1865 sin eufemismos: "La vida de tal mujer no puede menos de interesar al público, como interesa todo lo que es excepcional, porque no es sólo su talento lo que atrae y seduce, son también sus angustias, sus dolores, sus esperanzas! Todo lo que la dé a conocer, lo que sirva para juzgarla, lo que revele su mérito y las peripecias de su existencia, *no puede quedar en el misterio de la vida íntima*, y debemos darla a conocer a este público, en el cual tantas y tan generales simpatías se ha conquistado, sin temor de que se nos vitupere de indiscretos" (s.p.m). La indiscreción del cronista consiste en publicar sin autorización de su destinatario una carta personal sustraída del escritorio de un amigo común, en la cual Gorriti se explaya sobre su compromiso con la revolución en La Paz:

> Amigo querido: el 25 del pasado cuando escribí a Ud. las anteriores líneas, fui interrumpida por los clamores del pueblo que se había levantado en masa y me pedía a gritos unirme a él. Hemos levantado de nuevo barricadas, y en este momento esperamos al enemigo.

En estas líneas hechas públicas a través de la prensa la autora se sitúa en el centro de la lucha armada pero también —y sobre todo— en medio del "clamor popular" que "pide a gritos" su presencia. Su prosa enarbola aquí un "nosotros" que la protege de los juicios adversos: "hemos levantado barricadas", "esperamos al enemigo". En

estas y otras imágenes dispuestas por la prensa Gorriti es la escritora junto al pueblo. O para decirlo en términos del cronista al final de la nota, es la escritora que por un momento "ha abandonado la pluma" para vengar la sangre del esposo muerto y defender la bandera nacional. Por estos días la prensa construye la biografía de Gorriti como un gran texto romántico cuyos hitos principales quedarán escritos para siempre en el imaginario de los lectores, aunque los prologuistas de sus obras futuras no pierdan ocasión de repetirlos cada vez que resulte necesario elogiar una nueva publicación.

Políticas de inclusión. Un pedestal para la autora

Las intervenciones de Gorriti en el mundo de la política latinoamericana son limitadas; resulta significativo, no obstante, que en la Argentina de mediados del siglo XIX, cuando se aspira a la conciliación nacional tras varias décadas de luchas facciosas, la figura de una mujer comprometida en los avatares revolucionarios sea de tal modo legitimada. Sin duda, la clave reside en los círculos románticos del Perú y de la Argentina, ideológicamente proclives a valorar la colaboración activa de la mujer en el proceso de construcción de la nación. De hecho, el protagonismo de Gorriti en éste y otros episodios de la historia política americana la coloca del lado de la causa republicana: apenas un año después de la publicación de *Sueños y Realidades* —en 1866— Gorriti colabora en Lima con la defensa de la soberanía peruana, amenazada por una escuadra española que se había instalado frente al puerto del Callao; más tarde, el gobierno peruano la homenajea con una medalla en reconocimiento de su actuación en las jornadas históricas del 2 de mayo. Aflora en estas imágenes cierto resabio anacrónico de la mujer patricia que se involucra en los avatares revolucionarios y cuya silueta no está ausente del escenario que presentan las ficciones de Gorriti.

De este modo, como lo demuestra el fenómeno periodístico que acompaña la publicación de *Sueños y realidades*, lejos de perjudicarla, el compromiso político boliviano afianza su inclusión entre los escritores nacionales; prueba de ello es que el libro incluye una especie de *dossier* que reproduce "lo que la prensa ha dicho sobre sus escritos o con referencia a su persona". Entre ese material sobresale la opinión de Vicente Quesada, que no titubea en capitalizar el personaje en que se ha convertido Gorriti durante estos meses, en favor de la venta y la promoción del libro, así como tampoco duda en hacer

explícito su juego: “el juicio de los periódicos argentinos formará el pedestal del monumento que la presente edición levanta a la celebridad de esta compatriota”. (1)

La exitosa colocación del libro entre los lectores y las lectoras porteñas es presentada a la vez como una forma de coronación de la escritora pero también como un peldaño ganado en la realización de otra premisa ambiciosa: formar la biblioteca argentina, propósito que guía las opiniones de Quesada, quien incluye la promoción de *Sueños y realidades* en el marco de un debate mayor sobre la necesidad de fomentar la lectura y alentar la industria del libro en el país, distinguiendo al “escritor de talento” de entre la maraña de autores y publicaciones nuevas que pululan en los periódicos y revistas de época. Como lo ha hecho notar Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, tal preocupación se extiende por esos años al círculo de intelectuales que colaboran en *La Revista de Buenos Aires* y en el *Anuario Bibliográfico* de Navarro Viola. Y al declarar a sus lectores que “somos republicanos”, el crítico invoca nuevamente al “pueblo” y apela a su colaboración porque —asegura— “el pueblo rara vez es sordo cuando se le hace comprender la verdad”, escribe en *La Revista de Buenos Aires*, en julio de 1864. De esta manera, es decir colocando el libro todavía inédito de Gorriti en el estante imaginario de una biblioteca argentina prestigiosa, Quesada impulsa la venta de *Sueños y realidades* y sostiene con orgullo que si el libro no da dinero al menos dará “honor y gloria” a la autora. El procedimiento da resultado: la suscripción es notable y femenina en su gran mayoría. Para reforzar los logros de la campaña, *La Revista*… publica los nombres de las suscriptoras: calificadas lectoras que han sabido comprender el mensaje del editor y se han solidarizado con lo que es presentado como una causa.

La inclusión de Gorriti en *La Revista de Buenos Aires* marca un pequeño triunfo inicial en su carrera (es la única mujer entre los colaboradores del semanario) pero, además, la exaltación de su obra puede leerse como un paso en la legitimación de la autoría femenina, en momentos en que la figura de la escritora pública no está aún convalidada ni exenta de polémicas. Aunque Eduarda Mansilla, Rosa Guerra y Juana Manso son nombres que resuenan en la escena cultural porteña de los años 50 y 60, ninguna de ellas es objeto de un esfuerzo tal para que sus textos sean difundidos, ni de una apropiación tan fuerte por parte de un círculo intelectual que se presenta como

defensor de la cultura nacional. De hecho, apenas una década atrás la emergencia de la periodista se prestaba incluso a sarcasmos o ironías, como los que lanza Miguel Navarro Viola contra las redactoras de *La Camelia* en 1852. (2)

Si bien los "jóvenes" del 37 alentaron la figura de una lectora republicana desde las páginas de *La Moda* y *El Iniciador*, la autoría femenina no forma parte del imaginario romántico sino como excepción (Madame de Staël o George Sand ofrecen los ejemplos más célebres). Aun avanzado el siglo XIX la literatura escrita por mujeres no deja de provocar una cierta incomodidad en el mundo intelectual, así como una inquietud en los miembros de las familias distinguidas de las que a menudo provienen las escritoras. (3) Pero el caso de Gorriti escapa a esta regla: uno de sus grandes aciertos consiste en explotar, desde el interior de la ficción, algunas escenas del mundo autobiográfico, de manera que los sufrimientos y las nostalgias del exilio puedan ser transmitidos al público del libro y el periódico, sin limitarse —como podría ser el caso de Mariquita Sánchez de Thompson— al ámbito acotado de un epistolario compuesto para destinatarios prestigiosos pero escogidos. Si la experiencia política es un fantasma que amenaza conjurar la autoría femenina en la Argentina por lo menos hasta mediados del siglo XIX, Gorriti tendrá el arte de hacerla jugar a su favor.

La zona patria

En 1868 se publica en París una primera versión de la *Biografía del General Don Dionisio de Puch.* (4) Como lo había hecho antes con "Güemes" —incluido en *Sueños y realidades*— y como volvería a hacerlo con *Perfiles* en 1890, la biografía le permite a Gorriti reconstruir el escenario político y familiar de Salta, conjugando la narración de episodios históricos con el relato de los "prodigios" y "maravillas" de los héroes norteños. La serie biográfica ayuda a consolidar la figura de la escritora patriota, lo que no significa que el personaje Gorriti o la escritora Gorriti se construye sólo desde las páginas de la prensa: lo hace también desde el interior de su producción literaria. Aunque la autora no adopta nunca un discurso abiertamente político, no emite juicios ni ofrece detalles de su actuación en los episodios de La Paz y mucho menos escribe sobre su relación con Belzú, en cambio vuelve una y otra vez sobre un territorio elegido de la fábula personal: el reino de la infancia patricia.

(5)

La nostalgia de un pasado vivido entre héroes magnánimos y luchas por la libertad aflora en una variedad de textos que desde el título mismo prometen volver la mirada al pasado: *Panoramas de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886), *La tierra natal* (1889). En sus páginas se repite una escena preferida y fundante en la escritura de Gorriti, que opera como matriz de una variedad de relatos: la viajera que regresa del exilio a reencontrarse con su mundo perdido. De esos reencuentros cargados de melancolía surgen los personajes y las historias que ordenan las tramas de las ficciones: héroes y caudillos, bandidos y traidores conforman lo que podríamos denominar la "zona patria" de su narrativa.

Delimitada por el escenario geográfico de Salta y en particular de Horcones y Miraflores, la "zona patria" es el lugar de la memoria personal y familiar, el lugar donde reina el padre. En las páginas iniciales de "Guby Amaya. Historia de un salteador", fechadas en 1850, Gorriti evoca por primera vez su visita a las ruinas de un antiguo castillo medieval, adquirido por un héroe republicano con la intención de descansar allí cuando hubieren acabado las guerras. Esas ruinas son del antiguo castillo de Miraflores y el héroe es José Ignacio Gorriti (padre de Juana Manuela), que en 1831 abandonó Salta huyendo de las huestes del general Quiroga para marcharse al exilio junto con su familia y un grupo de amigos.

Las ruinas de Miraflores encarnan una utopía paterna doblemente frustrada por la pérdida de la felicidad familiar y el triste final de las ilusiones políticas. Sin embargo, para la escritora en la que no mucho después se convierte Juana Manuela, la imagen de linaje romántico de la ruina condensa el mágico poder de los recuerdos que van a nutrir su imaginación literaria. Y si entre esas ruinas emergen por una parte las siluetas de los héroes nacionales, las leyendas locales, las historias de bandidos y caudillos, por otro lado las ruinas sitúan también una metáfora, la de una escritura que opera en dos tiempos, entre los sueños o recuerdos del pasado feliz y las realidades que han destruido los paisajes de la infancia. Se podría decir, de este modo, que los relatos de Gorriti exploran ambos mundos y, por eso, aunque impregnadas de nostalgia, sus ficciones registran también una escritura gozosa, que se entrega con placer a la descripción pormenorizada de los paisajes norteños: "parajes", "romerías", "mirajes" son términos reiterados para narrar la delicia de un viaje

tierra adentro.

Internarse en la “zona patria” implica siempre una experiencia intensa aunque algo desquiciante para los sentidos: tierra adentro, los parajes tienen un aspecto “salvaje, imponente y siniestro”, la vegetación es “prodigiosa”, los árboles “corpulentos” y “gigantescos”, los vientos “impetuosos”; las lianas “añosas” se asemejan a “fantasmas”, las yerbas son “venenosas”, las águilas chillan y atraviesan el aire con “mágicos círculos”. La zona se vuelve por momentos pantanosa para quien se interna en ella: a veces asoma un “terror” contenido para el narrador de estos relatos, que sufre sin embargo los efectos de una alucinación productiva. Sobrevienen entonces los trastornos ópticos y las “visiones” que impiden distinguir la realidad del sueño. Estamos, pues, en plena literatura.

Sobre todo en los primeros relatos de Gorriti (“Guby Amaya” y “Fragmentos del álbum de una peregrina”), la zona patria deja paso al impromptu romántico, es el lugar elegido para poner a prueba algunos núcleos que constituirán tópicos de un repertorio en el cual Gorriti seguirá trabajando en sucesivas reescrituras, como algo inacabado. De hecho, con los años, la referencia autobiográfica se irá desplazando con claridad hacia una ficción cada vez más despojada de alusiones explícitas a la vida personal, aunque sin dejar jamás de jugar con el personaje de sí misma que se ha construido. Para dar un ejemplo, podría decirse que algo de la voz de Gorriti resuena inevitablemente en la sensibilidad de su público cuando la protagonista de “Peregrinaciones de un alma triste”, después de un largo periplo por América, llega a Salta, su tierra natal, y afirma conmovida a su interlocutora: “El mundo es ancho, mamá Anselma, y encierra comarcas encantadoras; pero la patria es un imán de atracción irresistible; y la savia de la tierra natal, el más poderoso agente de vida”.

¿Qué lector que haya oído al menos un poco sobre la vida de Gorriti podría evitar la asociación del personaje con su autora? Claro que este tipo de expresiones invitan también a ser leídas en clave metafórica: la patria de la escritora remite siempre a una comarca literaria, al espacio mismo de la literatura donde se ensamblan los sueños y las realidades.

Los ojos del amor

La zona patria da lugar a otra serie de relatos menos

autobiográficos y que merecen una atención particular, un corpus que hace dialogar a Gorriti con el entramado de la literatura rosista. Son ficciones que tematizan el drama de las "guerras fratricidas", según expresión de la autora. Publicados fragmentariamente en la prensa a lo largo de la década del 50, "El guante negro", "La novia del muerto, "La hija del mazorquero", "El lucero del manantial" y, más tarde, "Camila O'Gorman", tienen un común denominador: en estas historias siempre hay una pareja de amantes en peligro. Es en este sentido que los relatos mencionados establecen un fuerte diálogo con otra gran ficción canónica del siglo XIX argentino. Como en *Amalia*, también Gorriti ofrece su propia mirada sobre la historia reciente en el marco de una ficción amorosa pero a diferencia de lo que sucede en la novela de Mármol, en su narrativa los amantes no son jamás una pareja de nítida y solidaria definición política: amor y política están aquí enfrentados, divorciados definitivamente y si héroes y heroínas son capaces de enamorarse de los otros, de los adversarios y aun de acérrimos enemigos de sus familias, también la fatalidad los condena a ser víctimas del enfrentamiento. La felicidad, en este planteo, no es posible en el mundo de los enamorados, o más bien, como veremos, el sueño de la felicidad no se apoya nunca en el Bien.

Los amantes de Gorriti no sueñan con el futuro añorado por los héroes de Mármol: "dentro de poco tendremos la libertad, y con ella un campo inmenso para los trabajos de la inteligencia. La *felicidad* la buscaremos en nuestra familia, la *gloria* la buscaremos en la patria", afirma un Daniel Bello exaltado e idealista. Y, a su vez, cuando Eduardo irrumpe ensangrentado, herido por la mazorca, en la lujosa mansión de Amalia, ella acaba de interrumpir su lectura de Lamartine; el libro queda románticamente apoyado sobre una mesita, junto a una lámpara de alabastro, cerca de la biblioteca. Y aunque la casa se llena pronto de zozobra y deben ocultarse de los verdugos, los enamorados, Amalia y Eduardo, leerán juntos a Byron o conversarán entre amigos íntimos sobre libros y literatura, mientras resisten a las acechanzas de los verdugos. La lectura no es para Mármol un referente inerte sino una cualidad o una condición de la pareja romántica, modelo a su vez de la virtud republicana: en el universo de estos protagonistas el amor no se concibe fuera del entendimiento intelectual y político, porque el sueño de la felicidad contempla la política como prolongación de la familia romántica.

En el mundo de las ficciones de Gorriti, en cambio, las heroínas

leen poco y los amantes añoran una felicidad que no tiene lugar en esta vida. No sueñan con hijos, no leen a cuatro ojos, no tienen conversaciones ilustradas. En estos relatos no hay referencias a poetas ni novelistas sino a una sola historia reiterada y explicitada: la de *Romeo y Julieta*. "Sei pur tu que ancor rivedo?", entona una voz en off justo al comienzo de "El guante negro", mientras el narrador anuncia la llegada de una carreta que trae a Manuela Rosas a la casa de su enamorado. Las referencias a Shakespeare, los amores nocturnos tras las ventanas, en los balcones, entre rejas, jardines y enredaderas, anuncian idilios secretos y prohibidos. Las heroínas de Gorriti aprenden el amor en un horizonte de tragedia: descubren nombres fatales inscriptos entre las prendas de sus amantes, listas de sentenciados entre los papeles secretos de sus padres, cartas que deciden la vida o la muerte de sus seres queridos. Las miradas están saturadas de una sabiduría no libresca sino alimentada por una realidad violenta, siempre brutal, casi nunca deseada, románticamente irremediable. Estas heroínas viven acosadas por sueños terribles y visiones funestas, son capaces de prever su destino fatal y asisten, como testigos trágicos, a las muertes en los campos de batalla.

La violencia del amor

En cada uno de estos relatos se reitera el esquema de los amantes enemigos y se construye una imagen demoníaca de la política, que representa aquí la condena del amor-placer, del amor-felicidad: la política nunca forma parte de un ideal compartido por los amantes ni emerge como una elección intelectual; por el contrario, se inscribe en el marco de una *ley natural*, de un legado de sangre que liga a los hijos a un orden partidario determinado por los padres y del que no es posible renunciar sin incurrir en traición. En esta lógica, desertar de la causa implica desconocer los lazos familiares y la lealtad filial; por eso, muy lejos de los ideales y lealtades que mueven y justifican las acciones de los protagonistas de Mármol, para los héroes de Gorriti la política es sobre todo un deber irrevocable.

En "El guante negro" los integrantes de la pareja de amantes pertenecen a bandos opuestos por tradición familiar: Wenceslao es soldado de Rosas y cuenta con la simpatía de Manuela, conquistarla sería para él la realización de sus aspiraciones de "ambición y de gloria", pero se enamora de otra joven, hija de un unitario asesinado por la mazorca. Él mismo lo reconoce: su amor tiene un signo fatal. El

relato desencadena una serie de peripecias trágicas que culminan en la muerte, única alternativa válida para el amor en el mundo de violencia extrema en el que se mueven los personajes de Gorriti. En su universo la muerte o la demencia constituyen lo sublime del amor, la prueba más fehaciente y fervorosa de su existencia. (6)

En "La novia del muerto", la heroína no se une a su esposo en la muerte pero tras descubrir su cadáver en el campo de batalla deambula por la zona durante los siguientes "treinta años de demencia" en los que le sobrevive. La locura constituye para ella una espera feliz y se parece mucho a la otra espera de una Julieta adormecida, de la cual habla Julia Kristeva refiriéndose a los amantes de Shakespeare, a los que ella califica como la "pareja amor-odio": "más bella que nunca en esta rigidez. ¿Qué es ese cuerpo falsamente muerto y bello, sino la imagen de una pasión contenida, cerrada con candado, habrá que decir frígida por no haber podido dar libre curso a su vivencia?". (7)

Gorriti presenta la locura como dulce espera de la muerte y, puesto que la muerte es sublime, las heroínas locas de sus relatos son siempre plácidas y hermosas: hablan con dulzura, tejen azahares porque saborean, como la Julieta clásica, el encuentro eterno con el amado, y habitan un más allá del Bien y el Mal, un más allá de la política violenta de la cual provienen. Este modo fatal de concebir el amor entraña, no obstante, un goce: en el comienzo de "La novia del muerto", la protagonista experimenta una fuerte complacencia, la enorme ilusión de vivir un amor prohibido: "el héroe de mi historia es un guerrero bello como un ensueño y bravo hasta la temeridad. Los hombres lo admiran con envidia; las mujeres lo aman con pasión; pero de todas ellas una sola ha cautivado su alma, y de ella son su corazón y su amor. Como Romeo y Julieta, pertenecen a dos razas enemigas —él es un Colonna, ella una Orsini". En este momento de expresión de la ilusión romántica, la heroína casi parece celebrar la hostilidad de un contexto político que, paradójicamente, le ofrece la ocasión de experimentar este amor intenso, sublime, temerario, aunque haya que vivirlo fuera de los límites de la felicidad.

Una mirada sobre la historia

Mientras los ojos de los personajes hablan el lenguaje de los sentimientos, la mirada aguda del narrador se desplaza sin cesar de lo particular a lo general: del argumento amoroso a los grandes

escenarios de la realidad nacional. Este segundo movimiento del relato opera en dos direcciones: hacia la descripción del paisaje local y hacia su historización. En ambos casos suele haber un énfasis en los elementos que conforman el territorio americano, una terminología folclórica, dispuesta a nombrar la naturaleza propia y sus aspectos diferenciales. El uso de negritas subraya expresiones tales como "algarrobo", "ombú", "el pampero", "el misterioso pacuí", "el canto del coyuyo", el "pago" argentino, entre otras voces locales. A veces estas caracterizaciones se sitúan en el marco de un hecho histórico que también es puesto de relieve por el narrador. Ciudadela, Quebracho Herrado, el episodio del asesinato de Maza en la cámara de Legisladores proveen el espacio de acción de la pareja romántica. Pero antes o después de que ella entre en escena, el relato bosqueja un apartado especial, de matiz axiológico:

> Entonces se vio una escena espantosa, en que el pillaje, el asesinato y la violencia saciaron su horrible sed, en esa inmensa emigración compuesta de venerables ancianos de hermosas vírgenes y de niños inocentes.

¿De quién es este ojo que mira a las víctimas de la masacre? El paneo sobre el campo de batalla no sólo captura la tragedia de los muertos en lucha sino esta otra visión desoladora de un terror esparcido por la barbarie: los niños, las mujeres, los ancianos, o sea los "inocentes", son las víctimas palpables no de la guerra sino del "pillaje" protagonizado por los vencedores. La voz del narrador se despersonaliza por completo en el uso de la tercera persona y se convierte ahora en un puro ojo abierto sobre la escena del crimen, un ojo de denuncia. En pasajes de este tipo los relatos de Gorriti dialogan no sólo con la novela de Mármol sino con otros textos y autores canónicos que ofrecen su propia versión historiográfica: las *Memorias* de José M. Paz o el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento. De hecho, cuando el relato sostiene su mirada de repudio a las atrocidades del pasado o cuando quiere emular a los héroes unitarios, el narrador remite a los libros: "La historia ha consignado en sangrientas páginas esta funesta jornada que segó a la mitad de una generación arrojando a la otra a los horrores del destierro". La cita corresponde a "La novia del muerto" y se incrusta en medio de la descripción del combate de la Ciudadela, cuyo acontecer sangriento había sido narrado antes por

Sarmiento. (8)

Este aspecto crítico de la narrativa de Gorriti la sitúa como interlocutora de los exiliados argentinos. Para Vicente Quesada "las escenas [de sus relatos] son argentinas y argentinos los héroes de vuestras novelas", pero en verdad no es éste el único fundamento de su repercusión entre un vasto público de lectores americanos, ni tampoco su abierta condena a las atrocidades de la barbarie sino más bien la capacidad de su literatura para atrapar un aspecto más fino o si se quiere más complejo del fenómeno rosista, muy presente en la sensibilidad social: la fascinación por la figura del Rosas. Su rostro emerge de pronto en esta serie de relatos como un rostro hermoso y maldito, monstruoso y divino a la vez. Un rostro que antes de hacerse realidad en la vida de una muchacha inocente aflora entre sueños, como una sombría premonición que vaticina una siniestra embriaguez, una suerte de extraño paraíso del Mal.

Los sueños del Mal

La protagonista de "El Lucero del manantial" se enamora en sueños de un desconocido que pasa sin mediaciones de la pasión erótica a la violencia salvaje: en una misma escena Rosas besa a María con ardor, la subyuga con una mirada intensa y le arranca el corazón de una puñalada. La joven despierta asustada pero enamorada. No desea olvidar, no se esconde del Monstruo porque ésta no ha sido del todo una pesadilla.

Por cierto, el sueño muestra a un Rosas perverso y el relato se encarga de confirmarlo en las páginas siguientes, recreando la ficción en el marco de la conocida historia del episodio de Maza. Pero es cierto también que este cuadro onírico exhibe la belleza fascinante del Mal, una belleza extraordinaria y capaz de conmover la sensibilidad de una mujer, hasta arrancar de su alma una verdad antes ignorada. Para decirlo con una frase de Bataille a propósito de la protagonista de *Cumbres borrascosas*: con esta heroína de Gorriti "el Mal es el sueño del Bien", aquí literalmente. (9) Hay en María un deseo del Mal que podría hacerle proferir: "Yo soy Manuel", como Catherine dice "Yo soy Heathcliff" en la novela de Brontë. Es cierto que esta heroína tiene otras cosas que perder además de su propia vida: al final del relato su hijo muere por orden de su padre biológico, el propio Rosas. Sin embargo, María ama el "corazón feroz y sanguinario" de ese desconocido, lo ama más allá de la razón y en contra de sus

conveniencias: “¡Manuel! ¡Manuel! Por qué te amo tanto, a ti que no sé quien eres, a ti el terrible fantasma de mi sueño…?”, se pregunta antes de desencadenarse la tragedia final. María no es aquí la pobre muchacha acosada por un salvaje sino una virgen entregada a una pasión incontrolable que la arrastra fuera de los límites de la razón.

Esta historia recuerda un drama en cierta manera similar, narrado breve pero intensamente por Sarmiento en el *Facundo*: el de Severa Villafañe, perseguida y enloquecida por escapar de las garras de Quiroga. El relato de Gorriti parece evocar en cierta medida esa leyenda: una vez más, el mito de la bella y el Monstruo, del ángel acosado por el demonio. Sólo que en el escenario narrativo montado por Gorriti la bella encuentra irresistible la seducción de la otredad: María no huye sino que se rinde a los pies del tirano por propia elección.

Es cierto que aquí Rosas es el Mal, pero Gorriti hace algo más: coloca en primer plano el poder fascinador de lo siniestro, el erotismo de una pasión que sólo él es capaz de despertar. María y Manuel montan un juego de espejos reversibles, un claroscuro donde los dos términos de la oposición no están en absoluto enfrentados o al menos no son inamovibles y mucho menos irreconciliables. El referido sueño de María desdibuja las fronteras entre esos dos mundos a los que ambos pertenecen hasta entonces. Pero si el “Mal es el sueño del Bien”, la pasión de esta pareja inusual desajusta los efectos rígidos de todos los recursos maniqueos con los cuales Gorriti construye los personajes y las tramas de sus relatos. Si en ellos el Bien y el Mal se exhiben por una parte con absoluta nitidez (en “La novia del muerto” Tucumán es la “imagen del Edén, el Bien y el Mal aspirando a poseerla, sostienen allí perpetua lucha”), por la otra, en estos relatos también hay espacio para la ambigüedad y la contaminación de los contrarios. Por eso los amores se consuman por la noche, entre sombras, visiones, sueños tenebrosos. Entonces las miradas asertivas se suspenden y dejan paso a la fascinación del enigma, en particular el de Rosas. De modo que más que la figura de un Rosas tirano y todopoderoso, prima la imagen del sueño en la que el Monstruo brilla con la “belleza sombría como la del arcángel maldito”.

El poder del enigma

Gran parte del éxito que obtuvo Gorriti reside en su habilidad para combinar recursos heterogéneos provenientes de estéticas y géneros

diversos. Su narrativa dosifica magistralmente el énfasis de la tragedia con la intensidad del melodrama, el suspenso del folletín con el poder sugestivo e inquietante de lo fantástico, en un registro que va de lo extraño a lo sobrenatural. Sobre todo con respecto a la emergencia de lo fantástico, Gorriti sitúa sus historias en el límite de lo verosímil: abundan las visiones funestas, las premoniciones y también las inscripciones siniestras sobre el cuerpo de las víctimas.

Así, al final de "El guante negro", cuando Isabel encuentra el cadáver de su enamorado en el campo de batalla, advierte que su "cuerpo esbelto y elegantemente vestido estaba ileso" pero que llevaba "una herida profunda, de forma circular y bordes negros". Isabel deduce de inmediato el significado de esta marca: se trata de la mano de Manuela Rosas, "¡que le ha destrozado el pecho para robarme el corazón!".

Sin embargo —ninguna visión es categórica en el universo narrativo de Gorriti—, en el final del relato se asoman de improviso los contornos de una mano que significativamente delimita el hueco del corazón *arrancado* de Wenceslao; esa visión de Isabel nos trae ahora una imagen sombría de Manuela que parece haber reproducido el mismo gesto siniestro del padre en el sueño funesto de otra mujer, la María de "El Lucero del manantial".

De manera que esta irrupción fantástica, más que cerrar, abre sobre el final del relato un gran interrogante: ¿quién es o quién fue Manuela Rosas? ¿Es la muchacha agradecida, cauta, sensible del comienzo de la historia, capaz de enamorarse y coquetear con su galán, igual que otra joven cualquiera de su edad? ¿Es esa niña inocente y sometida a la voluntad del Monstruo, tal como la retrata Mármol en Amalia y en la biografía publicada en Montevideo en 1850? (10) ¿O es ese otro personaje siniestro del final que podría dialogar con comodidad con el retrato que hace de ella Hilario Ascasubi en el poema "Isidora la federala y mashorquera", incluido en el *Paulino Lucero*? (11)

Con Gorriti se suspenden las respuestas categóricas para abrir el camino a la dimensión del enigma; estos relatos se sitúan en el filo de la vacilación, hacen crecer las dudas que están y seguirán estando presentes en la memoria popular: el pasado rosista es en la narrativa de Gorriti una pesadilla fascinante, un sueño de muerte donde destellan las inquietudes zozobrantes y los fantasmas sublimes.

Nieblas; la moral romántica

> Las novelas de la señora Gorriti se distinguen por sus tendencias morales, de manera que pueden sin peligro ser leídas por la familia "que sea más dada a la práctica de la virtud". Este carácter de moralidad las hace una joya digna de estimación, y bueno es que se conozcan como contra veneno a la lectura corruptora de algunos novelistas franceses, cuyos escritos preparados para loretas y grisetas, es pernicioso se introduzcan en el hogar de las familias, derramando verdadero veneno en el inocente e incauto corazón de las vírgenes.
>
> VICENTE QUESADA, en *Revista de Buenos Aires*, julio de 1864

Resulta notable el esfuerzo del editor y los promotores de la obra de Gorriti por subrayar su interés particular para las lectoras, en virtud de una pretendida "moralidad". Notable y paradójico porque, en todo caso, la moral de estas ficciones en las que el amor transgrede todas las leyes que rigen los comportamientos esperables en el mundo social de los protagonistas no sería, en verdad, la más deseable para los auspiciantes de la obra de Gorriti. La crítica contemporánea forzó la interpretación moralizante procurando contener la riqueza de sentidos y lecturas múltiples que despliegan los textos. Porque esta narrativa en realidad contraviene las expectativas de una moral posible y aceptable para las mujeres en el siglo XIX. A menudo las heroínas de los relatos de Gorriti dicen no al ideal de la familia y el hogar; no al modelo de la felicidad burguesa que se acuña en la literatura europea del siglo XVIII y define los modos de concebir el amor, la familia y las relaciones de género durante más de una centuria. (12) Pero la realidad política, social y cultural americana imprime sus propias modulaciones sobre ese paradigma: Gorriti es sensible a esa presión y no sólo explora las formas del amor en un contexto dominado por la violencia de las guerras civiles sino que exalta, también, el *mundo del afuera* como un lugar productivo para el desarrollo de un proyecto novelístico.

Antes de reemprender un largo viaje, la protagonista de "Peregrinaciones de un alma triste" promete a su amiga enviarle cartas: "Las escribiré en todas las etapas de mi camino, y te llegarán por entregas, como las novelas que vende Miló de la Roca". Laura ha escapado de su casa para recorrer América en busca de aventuras que le devuelvan la salud perdida. Contra las prescripciones del médico y los cuidados familiares, comprueba que su salud sólo se recupera lejos del hogar: los síntomas de su temible enfermedad se reavivan cada vez que se intensifican los lazos afectivos con familias y amigos reencontrados a lo largo de su travesía. Para mantenerse viva y también para narrar, esta heroína necesita abandonar todos los lugares que le dan cobijo. (13)

Los caminos y el ansia de *salir* rigen el universo de expectativas que forjan el imaginario femenino en las ficciones de Gorriti. Incluso cuando se trata de construir una imagen de sí misma, elude las representaciones tradicionales y los lugares comunes que el siglo XIX adjudica a la figura de la autora. Como ocurre en las típicas escenas que la inscriben en el interior del hogar: imágenes de la escritora que compone en sus ratos libres, mientras espera al esposo o acuna a su hijo. Gorriti no encaja en ese esquema sino que se construye a sí misma como una escritora en los caminos, recogiendo sus materiales en viajes largos y difíciles.

Conciente de los peligros de esta apuesta con la que precisamente orilla los límites de la "moral" de su época, el romanticismo resulta en Gorriti no sólo una opción estética sino también un atajo que permite esquivar mejor los riesgos de la autoría. En una carta escrita en 1889 a Ricardo Palma se lamenta de la senda tomada por Mercedes Cabello, quien acaba de publicar en Lima una novela de corte naturalista (*Blanca Sol*, 1889): "Me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino *con nieblas*. El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como a quien lo percibe. Además, se crea enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer. *El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma"*.

La dura recepción de la novela de Mercedes Cabello en el escenario cultural peruano mostraría que los temores de Gorriti sobre el futuro de su amiga eran fundados. Atada al sentido común de la época, la crítica contemporánea reniega de esta voz demasiado explícita, que denuncia sin pudores los males de la sociedad. El realismo en las descripciones y la remisión a personajes y tipos fácilmente

reconocibles del ambiente resultan de una osadía inconcebible en una joven literata.

La máxima de Gorriti —agregada a *Lo íntimo*— expresa su lucidez sobre los condicionamientos que rigen las prácticas de la escritura femenina en el siglo XIX. Y pone en evidencia que la elección de temas y estéticas por parte de las escritoras no siempre debe entenderse en el marco de las opciones poéticas sino también —y quizá particularmente— como una respuesta táctica o aun como una estrategia calculada para que la escritura pueda ser tolerada en un momento en que no está del todo convalidada la figura de la autora. En el caso de Gorriti, las *nieblas* procuran suavizar lo oscuro de una realidad que sólo puede ser mostrada en el lenguaje del romanticismo. Cargadas de lirismo o de inquietudes fantásticas, las nieblas funcionan como un salvoconducto, un pase seguro para la escritora latinoamericana que transita los sinuosos caminos de una ficción sensible a los trastornos de la vida política.

Buenos Aires, 1880. Un oasis para el amor

Oasis en la vida es el título de una *nouvelle* de Gorriti publicada en 1887 y escrita por encargo de una compañía de seguros para obsequio navideño. Era la primera vez que una entidad privada financiaba la publicación de una obra de la autora; hasta entonces Gorriti sólo había recibido el apoyo de subsidios estatales que facilitaron la edición de *La Tierra Natal* (1889) y de *Perfiles* (1892). (14)

Podría decirse que en este caso el dinero condiciona algunos *desvíos y novedades* respecto de su producción anterior. En la novela un funcionario pronuncia su clave: “Conociendo su fuerza en el periodismo, aconséjole seguir en él, y preferir para ofrecerle sus trabajos un *órgano neutral, en que pudiera alejarse de la política de partido*, que tanto amengua al hombre, y militar en la del eclecticismo, que lo eleva y dignifica” (s.p.m). Este consejo dirigido a una joven periodista que regresa al país tras muchos años de residencia en el extranjero parece salirse de la anécdota ficcional para establecer una norma que acaba de ser puesta en práctica por la autora: *la literatura debe emanciparse de la política* y —podríamos agregar— de toda política explícita, para concretar esta vez el final *feliz* de los enamorados. De manera inversa a las historias de *Sueños y realidades*, en la que la enemistad política de los padres vuelve imposible la unión de los amantes, aquí los hijos sellan su compromiso nupcial con los

anillos de los padres muertos que bendicen simbólicamente el matrimonio de los jóvenes.

Para que la felicidad sea posible Gorriti ubica el pasado de los protagonistas fuera de la patria natal. Mauricio Ridal y Julia López vienen de París y allí regresan: ni el uno ni la otra son tocados por la historia social y política argentina. No hay referencias al rosismo ni hay pasiones políticas que atenten contra la unión amorosa de los personajes; además la historia de amor transcurre en un Buenos Aires del presente, moderno, con vidrieras repletas de mercancías codiciables que, en la imagen urbana, vienen a tentar a los lectores. Este Buenos Aires prolijo y ordenado, donde las instituciones funcionan y las compañías de seguros resuelven la infelicidad de las buenas personas no guarda relación alguna con la ciudad que se muestra en las ficciones de *Sueños y realidades*.

Correlativamente, se moderniza también la vida de la pareja romántica (15): "Mauricio frecuenta la Sorbona, institutos, academias, bibliotecas; y en lugar de plegarse al 'escepticismo de su época', escribe folletines sentimentales que fascinan al público femenino parisiense, mientras sueña con fundar (en Francia) un periódico de espíritu americano", ha señalado Liliana Zuccotti. (16)

Sin embargo, su historia contrasta esta vez con otra que asoma desdibujada pero vívida y reconocible para el público del 80: la de otra pareja que exhibe una cierta incapacidad para la vida, que los conduce a la quiebra económica y a un consiguiente e inexorable final. El hombre muere y la viuda se suicida tras la caída financiera. Esta segunda historia de la novela, murmurada en clave de secreto por algunos personajes secundarios que la comentan en conciliábulos femeninos, es análoga al núcleo narrativo de otras muchas novelas de la época, que atienden a lo que podría llamarse un drama moderno: el adulterio y su consabida trama de intereses y traiciones, aquí incorporados sólo tangencialmente por la autora. Narrada en *Pot-pourri* de Cambaceres, en *Inocentes o culpables* de Argerich, en "Cuadro para una novela" de Mansilla —por nombrar sólo algunas ficciones contemporáneas—, esta historia latente y desplazada en el libro inscribe la voz de la autora en la trama de preocupaciones sobre el dinero y la moral (individual, familiar), como síntoma de una problemática que la literatura de fines del 80 pone en escena.

Oasis en la vida es un libro aislado en su obra, sin precedentes y sin secuela en cuanto a su incursión en las arenas del presente, el planteo

de conflictos y, en especial, su resolución feliz. Texto aislado e incalificable también para su autora, que así lo describe en carta a su amigo Palma: “Aquí hemos tenido y seguimos en ello, una avalancha de novelas de todas las escuelas y de todos los colores: desde el azul cielo, hasta el púrpura ocre. No sé en qué categoría colocar la fruslería que en vísperas de mi enfermedad publiqué: ‘Oasis en la Vida’, y que envié a Ud. por el correo” (30 de marzo de 1888). Ni por completo romántica, ni trágica, ni histórica, ni decididamente moderna, *Oasis* es asumido como un trabajo menor, una “fruslería”, una tregua para la escritora a menudo comprometida con la memoria histórica, que aquí desliza también —al menos tangencialmente— una mirada de soslayo sobre las nuevas realidades que se asoman hacia el fin de siglo.

Tertulias y semanarios de una escritora americana

En el Perú, donde reside desde 1840 aproximadamente, desarrollando una actividad profesional variada a lo largo de más de tres décadas, su literatura adquiere desde temprano una presencia y una circulación importantes. Es en Lima antes que en Buenos Aires donde se publican sus primeros relatos. Allí debuta con “La Quena” (1845) en el diario *El Comercio*. (17) Desde entonces la autora se sitúa como una interlocutora fundamental del círculo de románticos peruanos: “La Gorriti, sin escribir versos, era una organización altamente poética. Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión”, cuenta Ricardo Palma. (18)

En efecto, es una de las pocas mujeres que frecuenta los espacios de sociabilidad literaria en el Perú de mediados de siglo e incluso colabora con Palma y otros escritores americanos en *La Revista de Lima*, *El Correo del Perú*, *El Álbum*, hasta que un poco más tarde funda y dirige su propio semanario, *La Alborada* (1874-1875, en colaboración con el poeta Numa Pompilio Llona), continuado en Buenos Aires bajo el nombre de *La Alborada del Plata* (1877-1880). Dedicadas “a las mujeres y las familias”, estas páginas abren caminos para una reflexión común sobre la identidad americana, el quehacer del letrado y la posibilidad de forjarse un lugar en la biblioteca europea:

> “*La Alborada del Plata* será un periódico internacional destinado a entrelazar nuestra literatura a la de las otras repúblicas

> americanas, y a propagar sus rápidos progresos. […] En esta publicación se abre un ancho campo al desarrollo de la literatura propia de estas regiones, cuyos más clásicos representantes, con su valiosa colaboración, ofrecida con galante espontaneidad, nos harán conocer dignamente en el mundo europeo, donde hasta ahora se nos hizo tan poca justicia" (nº 1, noviembre de 1877).

Así se presenta el semanario en Buenos Aires. Con la intención de ganar un reconocimiento en el viejo mundo, extiende entre Lima y Buenos Aires un puente cultural que permite acercar y poner en relación intelectuales, propiciando diálogos sobre la necesidad de fortalecer la conciencia nacional mediante una reflexión más decidida sobre América Latina. Gorriti ejercita aquí una función de difusora cultural que complementa su actividad estrictamente literaria y retoma los debates surgidos en el ámbito de su salón limeño. (19)

Poco antes de su traslado a Buenos Aires (entre 1876 y 1877) había inaugurado en su casa un ciclo de veladas literarias que convocaron a un núcleo heterogéneo de intelectuales provenientes de diversas disciplinas, reunidos allí para dar a conocer sus producciones más recientes, comentar las últimas novedades artísticas y reflexionar juntos sobre las preocupaciones político-sociales del momento. La presencia del cronista de prensa infunde un rasgo de modernidad a estas tertulias, que tendrán una enorme repercusión periodística. *El Nacional*, *El Comercio* y otros diarios limeños de relevancia publican cada semana un reporte detallado de las actividades y los debates que allí se realizan, difundiéndolos entre un público más amplio que el que de hecho asiste a los encuentros y transformando las veladas en un suceso cultural, que sella definitivamente la inserción de las escritoras en la cultura literaria previa a la Guerra del Pacífico.

En estas veladas Gorriti asume un liderazgo sin estridencias. No participa de manera directa en las reflexiones sobre educación e inserción social de la mujer que los expositores analizan desde diversos ángulos, pero ofrece su casa como espacio para una discusión que se vincula con el ideal patriota y americano. Desde su lugar de anfitriona, promueve el oficio de la novelista, proponiendo temas de composición para el entrenamiento de las más jóvenes. Sus textos formarán parte de la lectura en voz alta y la conversación compartida en la tertulia, prácticas que las inscribe en el ámbito de la sociabilidad

literaria como nuevas y calificadas interlocutoras. De hecho, su casa constituye en Lima el primer espacio de diálogo entre escritores reconocidos y escritoras que no tienen por el momento una verdadera adscripción institucional.

Pero, además de situar el espacio de una práctica letrada, *Veladas literarias* de Lima nos remite también al título de un libro. Proyectado en colaboración con su hijo —Julio Sandoval—, quien asume la responsabilidad de reunir el material y preparar la edición, el volumen de las veladas se publica póstumamente. Se trata desde luego de una obra particular, tanto como puede serlo un texto que se propone nada menos que imprimir la memoria de un acontecimiento marcado en sus orígenes por la oralidad. *Veladas*… se publica algunos meses después de su muerte y en cierta manera cierra la tarea iniciada por los primeros auspiciantes de su obra, aquellos que —como Vicente Quesada y más tarde Pastor Obligado, Santiago Estrada, Mariano Pelliza, Carlos Casavalle, Félix Lajouane y otros prologuistas y editores de Gorriti— intentaron colocarla en los estantes de la biblioteca argentina. También éste —y sobre todo éste— es un libro que pretende fijar la gloria para una escritora que, además de haber escrito, ha sabido conversar, dar y guardar la palabra de sus contemporáneos para que no muriese en el olvido. El índice de *Veladas*… apunta con escrupulosa minuciosidad las actividades que ordenan el ritmo de estas tertulias (música, representaciones teatrales, momentos lúdicos y también conferencias de carácter científico acompañan la conversación y la lectura), recolocando así en el Buenos Aires de fines de siglo XIX la memoria de una práctica cultural inscripta cada vez más decididamente entre las costumbres de los tiempos idos. En este sentido, puede decirse que *Veladas literarias de Lima* emerge en su obra como un libro memoria y también como un libro homenaje a la mujer de salón y a la escritora, que desde diversos ámbitos ha promovido el sentimiento americano y el oficio de la novelista. (20) Este homenaje complementa en cierta manera aquellos que la propia Gorriti ha brindado a lo largo de su carrera. Otra de sus publicaciones últimas, *Cocina ecléctica* (1890), puede ser leída como un tributo de la escritora a la cultura americana, recogida esta vez de las manos de un amplio grupo de mujeres que entretejen la historia, la anécdota autobiográfica y la gastronomía en el arte de una receta. (21) La originalidad de ese libro de cocina, por el cual su compiladora suspende la preparación de *Perfiles* —y de hecho su amigo Palma se lo

reprocharía asombrado—, supera las expectativas de cualquier recetario convencional y nos recuerda que para aproximarnos a su obra conviene siempre considerar ese despliegue de acciones e intereses de una escritora que alterna géneros, círculos sociales y prácticas culturales diversas, sin temor a lo heterogéneo.

Bibliografía

Obras de Juana Manuela Gorriti

Sueños y realidades, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1865. Panoramas de la vida, I y II, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876. *Misceláneas; colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*, Buenos Aires, Imp. Biedma, 1878.

El mundo de los recuerdos, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, 1886.

Oasis en la vida, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, 1888.

La Tierra natal, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, 1889.

Cocina ecléctica, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, 1890.

Veladas Literarias de Lima 1876-1877, I, Veladas I a X, Buenos Aires, Imprenta Europa, 1892.

Lo íntimo, Buenos Aires, Ramón Espasa, 1897.

Bibliografía crítica

Néstor Tomás Auza, *Periodismo y Feminismo en la Argentina, 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Mary Berg, "Juana Manuela Gorriti (1818-1892). Argentina", en Diane E. Marting (comp.), *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*, prólogo, coordinación y revisión de la edición española por Monserrat Ordoñez, Colombia, Siglo XXI.

Graciela Batticuore*, El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

Graciela Batticuore, "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXII, nº 43-44, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.

Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Flora Tristán e Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y Cultura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Lucía Guerra Cunninghame, “Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti”, en *Ideologies & Literature*, vol. 2, nº 2, Fall 1987.

Cristina Iglesia (comp.), *El ajuar de la patria*. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

Francine Masiello, *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Pastor S. Obligado, “Rasgos biográficos de la Señora Juana M. Gorriti”, en *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1892.

José Miguel Oviedo, *Genio y figura de Ricardo Palma*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Mariano Pelliza, “Prólogo” a *Panoramas de la vida*, Buenos Aires, Imprenta y librerías de Mayo, 1876.

Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*, Salta, Ediciones del Robledal, 1999.

J. M. Torres Caicedo, “La señora Doña Juana Manuela Gorriti”, *La Revista de Buenos Aires,* tomo III, Buenos Aires, 1864.

Liliana Zuccotti, “Prólogo” a *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Simurg, 1997.

1- Esta serie de artículos, incluido el de Quesada de noviembre de 1865, ha sido recuperado en la edición de *Sueños y realidades* hecha por Alicia Martorell sobre la base de facsímiles*: Sueños y Realidades y Vida Militar y Política del General Don Dionisio Puch*, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Cooperativa Limitada, 1995.

2- En abril de 1852 un grupo de mujeres que firma sus colaboraciones bajo el anónimo rótulo de “Las redactoras” edita *La Camelia*, con la intención de echar “un ósculo de paz” a la escena política abierta tras la caída de Rosas y reclamar —con el advenimiento de los nuevos tiempos— la “igualdad de los sexos” y la “libertad” para la mujer. Muy pronto comienza a circular el nombre de Rosa Guerra como responsable de la dirección y se enciende el debate sobre la legitimidad de la “escritora pública”. Desde las páginas de *El padre Castañeta* Miguel Navarro Viola y Benjamín Victorica ridiculizan —también bajo seudónimo— la ocurrencia de las mujeres de “meteros a escritoras” y vaticinan para ellas un rancio porvenir: “Y hasta habrá tal vez alguno *que porque sois periodistas* os llame mujeres públicas / por

llamaros publicistas" (*La Camelia*, 18 de abril de 1852). Sobre la polémica pueden consultarse Néstor Tomás Auza, *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1988; Lily Sosa de Newton, *Diccionario de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. Francine Masiello (compilación y prólogo) ha editado una selección de artículos de *La Camelia*, en *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX,* Buenos Aires, Feminaria, 1994.

3- Ironías, correcciones y censuras son formas de recepción habituales para los textos de las escritoras a lo largo de todo el siglo XIX. Podríamos recordar el caso de la traducción al español de *Pablo ou la vie dans les pampas*, de Eduarda Mansilla. Escrita en francés y publicada en *L'Artiste* de París, en 1866, la novela es reeditada por entregas en *La Tribuna* de Buenos Aires, donde Lucio V. Mansilla —hermano de la escritora— la traduce en 1878. La versión guarda una marcada distancia con el original: Lucio corrige y adapta la novela a su gusto, obviamente sin advertir sobre ello a los lectores. Pese a reconocer el éxito profesional de su hermana, Mansilla ironiza con frecuencia acerca de las novelistas y también acerca de las lectoras, que sostienen, cada vez más, la notable expansión del público que se produce hacia las décadas de 1880 y 1890 en la Argentina.

4- El título del libro es modificado en la segunda edición por *Vida militar y política del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1869. Me he referido al libro y a sus ediciones en "La novela de la historia", en Cristina Iglesia (comp.), *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti,* Buenos Aires, Feminaria, 1993.

5- No escribe sobre la relación con Belzú ni siquiera cuando publica una biografía que lleva por título el nombre de su esposo. Me refiero al texto incluido en *Panoramas de la vida* (1877). Entre sus páginas Belzú emerge como el protagonista absoluto: un ídolo popular amado por su pueblo. Pero la narración procura atenerse al aspecto público del personaje e incluso cuando resulta ineludible referirse a sí misma Gorriti lo hace en tercera persona, subrayando así la decisión de no contar las vicisitudes privadas del matrimonio.

6- Para otra perspectiva sobre esta cuestión ver Isabel Quintana, "Juana Manuela Gorriti y sus mundos", en *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, *op. cit*.

7- Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

8- Ver Cristina Iglesia, "Prólogo" a *El ajuar de la patria*, *op. cit*.

9- George Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

10- Se trata del folleto *Manuela Rosas*. Puede consultarse la edición de Juan Carlos Ghiano, que reúne dos obras de José Mármol, *Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela* y *Manuela Rosas*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

11- Ver, en este volumen, Pablo Ansolabehere, "Ascasubi: el mal argentino"

12- Ver Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*,

Madrid, Cátedra, 1987.

13- Ver Graciela Batticuore, “Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción”, en *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

14- El 5 de octubre de 1889 el Departamento de Instrucción Pública de la nación promulga una ley firmada por Juárez Celman y Filemón Posse, acordando a Gorriti la suma de tres mil pesos para la publicación de sus obras. Desde ese año y hasta poco después de su muerte se publican en Buenos Aires cuatro títulos: *La tierra natal* (1889), *Cocina ecléctica* (1890), *Perfiles* (1892), *Veladas literarias de Lima 1876-1877*, tomo 1 (1892). *Lo íntimo* es publicada en 1897, por gestiones de su nuera en convenio con Espasa de Madrid.

15- Francine Masiello sostiene que *Oasis en la vida* “introduce en el texto literario el discurso modernizador del 80, con el cual enfatiza el comercio como base de la cultura nacional”. Ver “Voces de(l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo”, *en Mujer y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Lea Fletcher (comp.), Buenos Aires, Feminaria, 1994.

16- Liliana Zuccotti, en “Prólogo a *Oasis en la vida*”, Buenos Aires, Simurg, 1997, propone una fórmula feliz: “ficción publicitaria”, para denominar el procedimiento de incorporación de publicidades varias en este texto.

17- Este relato a partir del cual se inserta de lleno en la cultura literaria limeña de mediados de los años 40 alude —junto con otros publicados posteriormente— a una problemática nodal en el contexto sociohistórico peruano: el indigenismo. Ver Elena Altuna, “Alianzas imposibles: la tematización del mundo indígena en Juana Manuela Gorriti y las Veladas Literarias”, en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela mucho papel*, Salta, Robledal, 1999.

18- Ricardo Palma, *La Bohemia de mi tiempo*, en *Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968.

19- Imprimiendo a las reuniones su sello personal, Gorriti completa su perfil de escritora romántica con la destreza de una *salonnière* americana. Staël en Francia o Rahel Varnhagen en Alemania, constituyen modelos relevantes para pensar la relación entre mujer letrada y romanticismo en el contexto europeo, así como las formulaciones y/o reformulaciones que se presentan en el ámbito de la sociabilidad cultural latinoamericana. Ver Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen. La vie d’une Juive allemande a l’époque du romantisme*, Tierce, 1986. Julia Kristeva, en *El genio femenino. 1. Hannah Arendt*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2000, comenta esta biografía.

20- Ver Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892), op. cit.*

21- Sobre la inserción de lo histórico y lo autobiográfico en *Cocina ecléctica* merece destacarse entre los trabajos de los últimos años el de Claudia Torre y Josefina Iriarte, “La mesa está servida”, en *El ajuar de la patria (op. cit.)*. También Amelia

Royo, “Siglo XIX: escrituras de la historia del salón a la cocina”, *en Juanamanuela mucho papel (op. cit.)* y el prólogo de María Rosa Lojo a la última edición de *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

EPÍLOGO
por Noé Jitrik

La época en la que surgen los objetos textuales de los que se ocupa este volumen no fue demasiado propicia para el afianzamiento y desarrollo de una literatura. Por una parte el rosismo, que condensó y encarnó un período extensísimo en la percepción de sus actores y, por la otra, presentes e irresueltos los complicados conflictos políticos y culturales que sucedieron a esa singular experiencia de la nación en ciernes, con su cauda de luchas por el poder, el vehemente deseo de los grupos más esclarecidos de lograr una institucionalidad no sólo no halló un cauce tranquilo para satisfacerse sino que produjo enconados enfrentamientos, vividos con una urgencia dramática, que anegaba cualquier pretensión de literatura, si por tal cosa se entiende una estructura necesaria para la cultura de un país que intenta modernizarse.

Tal vez ya no unitarios y federales, en las antiguas definiciones de estos términos, pero sí porteños y provincianos, modernizantes y tradicionalistas, europeístas y americanistas establecieron reglas de un juego difícil que no sin contradicciones fueron ganando los primeros. En este marco reconocer la literatura no va de suyo, no sólo para quienes entonces escribían con conciencia de hacerlo sino tampoco para una historia articulada en torno a un concepto riguroso. ¿Puede ser literatura un escrito jurídico, un paso dramático, un alegato político, una rememoración apologética, una crónica circunstancial, una payada gauchesca? Y, sin embargo…

Así, pues, en estas condiciones, lo que en este volumen se dirime es la posibilidad de rescatar ese concepto, de discernir lo que puede constituir una literatura en un conjunto de textos muchos de los cuales no se pensaron en esta dimensión. ¿Inútil labor de rescate, vano autoconvencimiento acerca de lo que “debe” ser importante más allá de su posibilidad de ser leído con la promesa de placer que entraña la literatura?

Hubo en ese período, no obstante, textos notables, cuya mera

existencia, sorprendente en tales condiciones, constituye la prueba de un vigor que contrasta con la generalidad de lo que podían ser los textos admitidos como literarios entonces. *Martín Fierro*, como culminación de una tradición muy argentina, y *Una excursión a los indios ranqueles*, como inflexión original de los presupuestos que, en tanto programa para una literatura propia, animan el *Facundo*, conservan el encanto y la seducción de lo que fue escrito con independencia de reglas y cánones, así como las apasionantes *Memorias,* de José María Paz, cuya intención testimonial no frena ni limita su proyección, y ni qué decir del *Fausto*, de Estanislao del Campo, un insólito maestro de la parodia que traza algo así como el esquema de un modo de genialidad de lo que posteriormente Borges llamará "el idioma de los argentinos".

Esos cuatro libros, por lo menos, vividos en su momento como puros brotes de escritura, adquirieron bien pronto carácter fundador, casi como el *Facundo*, ya bien asentado en la memoria cultural argentina, y que *El Matadero*, sacado del olvido por Juan María Gutiérrez, fundador, a su vez, o refundador, de la crítica, ese acompañante indispensable de toda literatura que se quiere madura. También esta dimensión nos ocupa en particular, precisamente porque una decisión como la suya, modesta pero disciplinada y atenta, no podría desligarse de una comprensión de un momento que si no se viera con este criterio podría ser opacado desde una mirada valorativa, más o menos rigurosa o más o menos arbitraria.

Por supuesto, han sido para este volumen objeto de atención modos que podemos llamar previsibles de escritura literaria, tales como la poesía y la novela, tratando de que el carácter crítico que tiene esta empresa no sea desviado hacia consideraciones de gusto u obedezca a los patrones seguidos habitualmente para considerar el pasado literario argentino; así la obra de Gorriti o la de Mármol o la de Guido y Spano, o la de Ascasubi, instaladas en una suerte de cielo indispensable, eso que se suele entender como canon, son abordadas en su dialéctica productiva —no menos que la primitiva poesía gauchesca—, no para dar salida a una exaltación declarativa y patriótica como las que suelen fatigar los manuales de literatura nacional sino para poner a prueba miradas actuales, que ven conflicto donde otros ven sólo superficies lisas. Miradas nutridas de teoría, para las que el texto, moderno o arqueológico, es siempre un saturado de significación, un enigma que pone a prueba una crítica en el

entendido de que admitir una historicidad es correlativamente entrar al universo de signos propios de una cultura.

Pero, igualmente, el volumen considera atractivos otros discursos culturales, como el periodístico —se conoce el papel que desempeñó en la conformación de una institucionalidad—, el histórico —que, por su carácter polémico fue vivido como esencial para reconocer las marcas de una dificultad de ser o de poseer una identidad— e, incluso, el jurídico. Todos ellos constituyen la materia que los veintitrés capítulos del volumen tratan de iluminar: el relato que presentan es el de una lucha de lenguajes tal como se dio en un período de formación, indeciso culturalmente, pero tan decidido y hasta feroz en lo político que las formas que produjo todavía persisten en la realidad y el imaginario de una cultura y una literatura que conocieron luego momentos más precisos y de un elevado grado de universalidad.

NÓMINA DE AUTORES

ADRIANA AMANTE. Docente e investigadora (Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA), también ha dictado clases en la Universidad de Nueva York. En esta última, así como en la de Londres y en la Nova de Lisboa, ha sido investigadora visitante. Becada por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Camões y la Universidad de Buenos Aires. Traductora del portugués. Publicó —en colaboración con Florencia Garramuño— *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, y diversos ensayos en libros y revistas especializadas.

JENS ANDERMANN. Profesor de estudios latinoamericanos en Birkbeck College, Universidad de Londres. Ha sido docente en las universidades de Berlín, Konstanz y Bielefeld. Becario de la Sociedad Alemana de Investigación (DFG) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), recibió su doctorado en 1998 por la Universidad Libre de Berlín. Además de traducciones al alemán de textos de Jorge Luis Borges, Eduardo Galeano y el Che Guevara, ha publicado numerosos artículos y el libro *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* (2000). Coordina una exposición virtual sobre las iconografías visuales del estado-nación en la Argentina, Brasil y Chile en la década de 1880 <www.bbk.ac.uk/ibamuseum>.

PABLO ANSOLABEHERE. Licenciado en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Integrante de la cátedra de Literatura Argentina I e investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha dictado clases de Literatura Argentina y Latinoamericana en Wesleyan University y de Introducción a la Literatura en la Universidad de San Andrés. Ha publicado varios artículos sobre literatura argentina en libros y revistas académicas nacionales e internacionales, y preparado ediciones de *Facundo* (1997), *Poesía gauchesca* (1998) y *Relatos populares argentinos* (2000).

JUAN CARLOS BALERDI. Abogado, profesor e investigador de Teoría del Estado en la Facultad de Derecho (UBA) y profesor de Derecho Constitucional Comparado en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Coautor de los libros *Estado y democracia. Propuestas para una teoría del Estado demo-representativo* (1996), *Las razones de nuestros representantes* (1998) y *Orígenes del pensamiento político argentino* (2001). Participa en un proyecto de investigación sobre "Derecho y política: conceptualización e interrelaciones".

GRACIELA BATTICUORE. Docente de Literatura Argentina I en la Facultad de Filosofía y Letras e investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Autora de *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires, 1876/7-1892* (1999), además de otros ensayos sobre temas y problemas relativos a la cultura y la literatura argentinas del siglo XIX. Desde 1999 forma parte del comité editorial de *Mora* (Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

RAÚL DORRA. Maestro y Doctor en Letras (UNAM). Desde 1976 reside en México. Profesor en la Universidad Autónoma de Puebla, donde coordina el Seminario de Estudios de la Significación. Integra el Sistema Nacional de Investigadores (México) y la Academia Mexicana de Ciencias. Ha publicado artículos, obras de ficción y trabajos de investigación. Sus últimos libros son *Profeta sin honra* (1994), *Entre la voz y la letra* (1997) y *La Retórica como arte de la mirada* (2002). Ha dado cursos y conferencias en universidades de varios países. Es miembro del Comité de Dirección de la revista *Tópicos del Seminario*.

SANDRA GASPARINI. Licenciada en Letras (UBA). Docente e investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Ha participado de un proyecto colectivo sobre narrativa argentina desde 1983 y de otros sobre literatura argentina del siglo XIX. Ha publicado *Resquicios de la ley. Una lectura de Juan Filloy* (1994) y artículos sobre literatura argentina de los siglos XIX y XX en volúmenes y revistas especializadas. Ha realizado, junto con Claudia Román, la edición anotada y el posfacio de *El tipo más original y otras páginas* de Eduardo L. Holmberg (2001), así como ediciones críticas de clásicos argentinos para lectores adolescentes.

CRISTINA IGLESIA. Profesora titular de Literatura Argentina I de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha dictado cursos de posgrado y doctorado en las universidades de Rosario, Neuquén, Salta y Tucumán, y como profesora visitante cursos de grado y doctorado en las universidades de Tulane, Nueva York y Lille. Ha compilado y prologado *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* (1993) y *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo* (1998). Autora de *Islas de la memoria. Sobre la autobiografía de Victoria Ocampo* (1996) y en colaboración con Julio Schvartzman, de *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista* (1987).

NOÉ JITRIK. Profesor de Letras, investigador y escritor. Ha sido docente en la Argentina, México, Francia y los Estados Unidos. Participó en la revista *Contorno* y fue cofundador de *Zona de la Poesía Latinoamericana*. Entre su poesía publicada: *Addio a la mamma* (1965), *Díscola Cruz del Sur, ¡guíame!* (1987); narraciones y novelas: *Citas de un día* (1993), *Mares del sur* (1997). Entre sus ensayos críticos, teóricos y literarios: *Muerte y transfiguración del* Facundo (1968), *El fuego de la especie* (1971), *Producción literaria y producción social* (1975), *La memoria compartida* (1982), *El balcón barroco* (1988), *Textualidades vertiginosas* (1999). Es director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

MARTÍN KOHAN. Docente e investigador en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado el ensayo *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política* (1998), en colaboración con Paola Cortés Rocca, además de diversos artículos sobre literatura en medios académicos y periodísticos. Como narrador, publicó cuatro novelas —*La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000) y *Dos veces junio* (2002)— y dos libros de cuentos: *Muero contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998).

ALEJANDRA LAERA. Doctora en Letras por la UBA, donde es docente de Literatura Argentina del Siglo XIX. Preparó ediciones críticas de folletines de Eduardo Gutiérrez y de *Facundo* de Sarmiento, y la antología *Escritos antropófagos* de Oswald de Andrade (traducción y posfacio en colaboración con Gonzalo Aguilar). Publicó artículos en diversos medios académicos y participó del volumen colectivo *Letras y divisas*. Obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes y un subsidio

grupal de la Fundación Antorchas. Integra la dirección de *Milpalabras (letras y artes en revista)*.

LEÓNIDAS LAMBORGHINI. Poeta. Ha publicado *El saboteador arrepentido*, *Al público* (1957), *Las patas en las fuentes* (1965), *La Estatua de la Libertad* (1967), *El solicitante descolocado*, que reelabora parte de su producción anterior como un único poema (1971), *Partitas* (1972), *El ruiseñor* (1975), *Episodios* (1980), *Circus* (1986), *Verme y 11 reescrituras sobre Discépolo* (1988), *Odiseo confinado* (1992), *Tragedias y parodias* (1994), *Comedieta* (1995), *Las reescrituras* (1996), *Perón en Caracas*, *El jardín de los poetas* (1999), *Personaje en penehouse* (2000) y *Carroña última forma* (2001), además de las novelas *Un amor como pocos* (1993) y *La experiencia de la vida* (1996). Estuvo exiliado en México entre 1977 y 1990.

ÉLIDA LOIS. Doctora en Letras, investigadora del Conicet, Directora del Instituto de Investigaciones Filológicas "Jorge M. Furt" de la Escuela de Humanidades de la UNSAM, profesora de la Maestría de Análisis del Discurso de la UBA y catedrática de Filología Hispánica en la Universidad Nacional de La Plata. Autora, para la colección Archivos, de las ediciones crítico-genéticas de *Don Segundo Sombra* (coordinación de Paul Verdevoye, 1988) y de *Martín Fierro* (coordinación de Élida Lois y Ángel Núñez, 2001) y de *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (2001).

NICOLÁS LUCERO. Licenciado en Letras (UBA). Fue docente en la cátedra de Literatura Argentina I, de la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad. Publicó *La máquina infernal. Apuntes sobre Rivera Indarte* (1992).

ROBERTO MADERO. Licenciado en Historia (Universidad París 7 – Denis Diderot), obtuvo su doctorado en la Universidad de Princeton. Ejerció la docencia en el Stockton College y actualmente es profesor en la Universidad de Rowan. Es autor de *El origen de la historia. Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre* (2001).

JORGE MONTELEONE. Profesor en Letras (UBA) e investigador (CONICET). Escritor, crítico literario y traductor, dirige el *Boletín de Reseñas Bibliográficas* del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Como periodista cultural colabora en diversos medios de

comunicación de la Argentina y en publicaciones especializadas de América y de Europa. Forma parte del proyecto de relevamiento documental de culturas latinoamericanas Viajesinfin: camino de las culturas. Codirige, junto con María Negroni, *Abyssinia*, revista de poesía y poética. Sus últimas publicaciones son *El relato de viaje* (1998) y, en prensa, *El nómade. Cartas de Rimbaud (1870-1891)*.

JORGE MYERS. Historiador, docente e investigador en las universidades de Buenos Aires, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en FLACSO y en la Universidad Nacional de Quilmes. Ha publicado *Orden y virtud: el discurso republicano en el régimen rosista* (1995) y artículos en libros y revistas especializadas.

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO. Doctora en Letras (UBA). Profesora de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. Fue profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de San Pablo e investigadora de CNPq (Brasil). Profesora visitante en las Universidades de Maryland y Duke. Autora de *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi* (1992) y de numerosos artículos sobre literatura latinoamericana y crítica cultural en revistas especializadas.

CLAUDIA A. ROMÁN. Profesora en Letras, docente e investigadora en la cátedra de Literatura Argentina I de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y becaria del CONICET. Su proyecto de investigación sobre revistas culturales de Buenos Aires entre 1983 y 1993 obtuvo una beca de la UBA. Publicó artículos en revistas especializadas y, junto con Sandra Gasparini, una edición anotada de *El tipo más original y otras páginas* (2001) de Eduardo L. Holmberg.

JULIO SCHVARTZMAN. Profesor en Letras, docente e investigador universitario (UBA) y periodista. Ha dirigido proyectos de investigación sobre literatura argentina de los siglos XIX y XX en los institutos de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" y de Literatura Hispanoamericana (UBA). Es autor de los libros *Cautivas y misioneros, mitos blancos de la conquista* (1987, en colaboración con Cristina Iglesia) y *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)* (1996). Ha publicado artículos y ensayos sobre literatura, política y problemas culturales.

CLAUDIA TORRE. Licenciada en Letras, docente e investigadora (UBA). Participó en diversos proyectos colectivos sobre literatura argentina. Ha publicado artículos en revistas especializadas y de difusión masiva y colaboró en prólogos y ediciones críticas de literatura argentina.

Grupo Planeta

¡Seguinos!